

يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها
جامعة وهران



العدد الثاني - يونيو 1993م

عدد خاص باعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية

(دسمبر 1992م)

دائرة الطبع

الإشراف الفني، والإخراج التقني

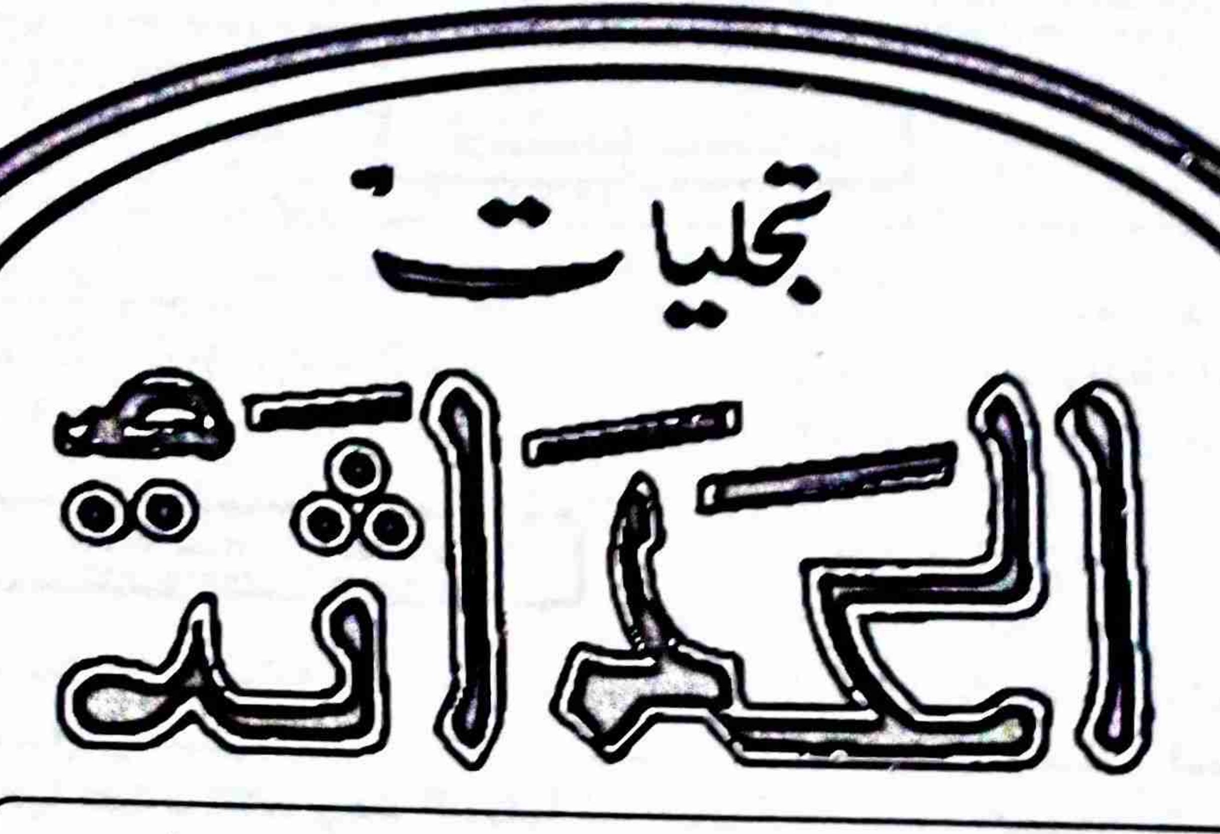
حبيب مرزوقة

الرقن والتصويب

عليلي فاطمة
غراس باية

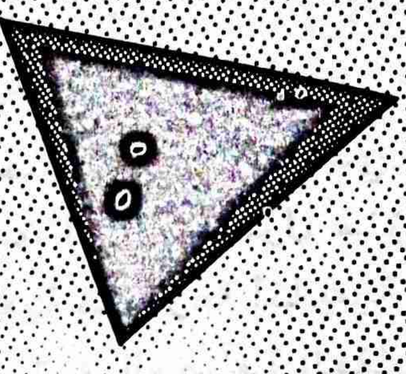
تصميم الغلاف

معاشو قرور



مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران -السانية -

المحتويات



كلمة السيد عميد جامعة وهران

إلى

السيد مدير معهد اللغة العربية وآدابها

سيدي المدير

لقد وصلنا العدد الأول من مجلة الحداثة،هذا الانجاز يشرف الجامعة لعدة اعتبارات:

أنه لادليل عن الكفاءات والقدرات القوية الموجودة في معهدكم

أنه نتيجة الارادة والعمل الجاد وبرهان قاطع على أن الجامعيين قادرون على تحقيق المستحيل بأبسط الامكانيات ، بهذا العمل يسترجع المعهد ، وبواسطته الجامعة ، مكانته في حركة الابداع والانتاج الفكري ،

أطلب منكم سيدي المدير تبليغ تحياتي وتشجيعات المجلس الأعلى للجامعة الى كل من ساهم في تحقيق المجلة ولاسرة المعهد كافة .

مدير الجامعة

مدير جامعة وهران

م

محمد عبو



باسمك اللهم ، وأصلي وأسلم على المصطفى

الحداثة .. آفاق وتوجيه

وبعد

.. لايسع الحداثة، بعد الصدى الأدبي الحميد ، والمشجع، الذي قابلها به أهل العلم والفكر، من داخل الوطن وخـارجـه، الا أن تتنزل منزلة المشـروع العلميالطموح بكل ما يطبع المشاريع الجامعية من نزعة أكاديمية متثبتة، ومن ارتقاء معرفي جاد، يرتفع بالمتلقين الى مستوى الحصافة العقلية البناءة، ولا يتنازل اليهم بابتذال الكلمة العلمية وتلويثها بمهازل التجرد المشبوه، وبمغازلة أشباه المتعلمين .

فالحداثة بهذا المنظور عازمة على احداث الهزة، ولذلك فهي ستتبلور في برنامج من :

-الاصدارات المنتظمة، بتخريج عدد منها كل شهرين.

-الاصدارات الدورية، وذلك على صورة كراسة فصلية من انجازات باحثينا، وستكون الكراسة عبارة عن اختزال علمي لنتائج المشاريع التي يحتضنها المعهد والتي يفوق عددها 13مشروعا، تتوزعها مختلف التخصصات .. وغايتنا من وراء ذلك هي تقديم الناجز من الأعمال الى القراء والطلبة، قصد استثمارها في بحوثهم، وتوسيع معارفهم.

- الاصدارات الحولية وتتمثل في اخراج كتاب الحداثة، ونأمل أن يكون في جزأين، وستستنفر اليه اقلام المقتدرين من داخل المعهد ومن خارجه، لاثارة اشكالية نقدية أو أدبية أو معرفية، موصولة بموضوع الحداثة، أو لتسليط الضوء بالتحليل والمدارسة على قضية من قضايا الأدب، وعالم الفكر، والمناهج النقدية والفلسفية المعاصرة.

وسيصدر بالتوازي مع هذا العدد ملحق هو دليل الرسائل الجامعية الخاص بمعهد اللغة العربية وآدابها .

وطبيعي أن يستفرغ منا هذا التكثيف الطموح للاصدارات، جهدا مضنيا

لا مناص من معاناته، لكننا سنكتسب من جرائه، تلك الآلية التي تعطي للمسعى العلمي، ولاعبائه، ومشاقه، لذاذة التجدد والاستجمام الفكري، المتحقق مع اطلالة كل وليد..

ونحسب أن المادة الفكرية لن تعوزنا ما دامت محصولات المشاريع الأولى قد استوت، وباشرنا قطافها.. وهي والحمد لله، على مستوى من التنوع والجراءة، والعمق، بحيث تتلاءم في عموما مع منحنى الحداثة، وتوجهاتهاالتحديثية، وسيضمن لها الحضور الكثيف، من خلال اصداراتنا، شرط توطيد الرؤية الحداثية، التي نأبى الا أن نعاين بها أدبنا العربي في الجزائر، لا انبهارا بهذا الوارد من الأفكار والنظريات المستجدة ، في عالم الأدب والنقد، بل ايمانا منا بأن أحسن طريق الى احتضان التراث، ومعانقة الأصول، هو التحليق عاليا، متابعة لما يتنجزفي الكون ، من دراسات تهم العلوم الانسانية جملة، والآداب بصورة خاصة والاحتكاك بها، وتمثلها، واستثمارها في عملية مد الجسور نحو المستقبل، هذه العملية التي لن تتحقق الا على مرتكزات الخصوصية التراثية، التي هي منبع الهوية، والاطار الصلب لكل انطلاق.

كما ستلتفت مجلتنا أيضا إلى نشاطات طلابنا بالمعهد ، فتعمل على نشر العروض والمحاضرات التي تلقى في اطار تظاهرات الاندية ، وبرامجها ، وستكون مداخلات معلتقى « أدب الطفل» الذي نظمه نادي الابراهيمي مؤخرا بالمعهد ، مادة لدفتر الحداثة المقبل..

اننا نود للحداثة ، أن تستحيل الى مؤسسة فاعلة ، هاجسها التقاط الكلمة العلمية ، والادبية ، من مطبة الابتذال الشفوي ، ومن السيبة الخطابية ، الهوائية ، ومن غبن التلفظ العاري من وهج الحرْفية المخلدة للفكر . كل ذلك لأننا نود أن نسهم بجهد ، يقرب الوطن من موسم الحصاد ، ومن زمن المدنية الكاتبة القارئة .

إن حضارتنا حضارة القراءة ———— (إقرأ باسم ربك)

وليست هناك قراءة قائمة على غير الأثر ، وسيظل الحرف عميد كل شفرة ، وكل سمة .. وكل تأثيل يفتق العقل ويخلد المآثر.

المدير العام المسؤول

عشراتي سليمان

كلمة العدد

هذا هو العدد الثاني من مجلة «الحداثة» نقدمه إلى قرائنا الاكارم .
وإذا كنا لما نُلَمْلِمْ كل التعاليق والتقاريظ التي كتبت عن العدد الأول عبر الصحافة الوطَنيةالمكتوبة منها والمسموع والمرئية ؛ فإن ذلك ماكان ليجعلنا نتواضع ادّعاء فلا ننوه بكل الذين تلقوا هذا الوليد الثقافي الجديد بالقبول الحسن ، بل بالورود والرياحين .فلهم منا كل شكورٍ وامتنان ، ولهم علينا ، أثناء ذلك ، أننا سنحاول ، مااستطعنا ، أن نكون لدى حسن ظنهم ؛ وسنجتهد ، ماألفينا إلى هذا الاجتهاد سبيلا ، في أن نرفع من مستوى هذه المجلة فنجعلها عالمة راقية ، متخصصة في شؤون الحداثة وحقولها.

ومع اعترافنا باختلاف مستويات الكتابة لدى كتابها ، وتباين الرؤى في المقالات المطروحة فيها ؛ فإن معظمها ، مع ، ذلك ، وفي منظورنا نحن على الأقل ، لا يكاد يدرج إلا في مضطرب واحد ، وهو مضطرب الحداثة بما فيه من ضبابية ، وعمق ، وتحذلق ، وتطلع ، وقلق وحيرة ، واصرار ، وعدم إصدار الأحكام ، وعدم التسليم بالأراء ، والتمرد على كل قديم حتى يستحيل جديدا ، ورفض كل سطحي حتى يغتدي عميقا .

وهذا كله لا ينفي وجود بعض المقالات التي تتعلق بالتراث وتنهل منه لبعض التدبير.

ذلك ، وإننا ارتأينا أن يكون هذا العدد خاصا بتناول اشكالية المصطلح النقدي الحداثي لما يوجد من حوله من ضبابية واختلاف بين المتعاملين اللسانياتيين والسيمياءَوِيين . فكأينْ من مصطلح يعني لدي غير مايعني لديك ! وكأيٍّ من مفهوم يتلجلج به المقام ، ويمرج به المكان ، فلا يستقر قراره ؛ فيظل عائم المعنى ، تائه الدلالة بين أكثر من واحدٍ.

وعلى أن مقالات هذا العدد ، وبكل حزن نعترف بذلك ، لم تعالج كلها اشكالية المصطلح ؛ بل درج بعضها في سلك الثقافة السيميائية العامة دون التوقف لدى متابعة بعض هذه المصطلحات وبلورة دلالتها ، ومحاولة الإنتهاء فيها إلى رأي . وهو ماكنا تطلعنا إلى تحقيقه أصلاً . لكن ...

وسيلاحظ القارىء أن هذا العدد لم يعد مقصورا على كتاب معهد اللغة العربية وأدابها في جامعة وهران وانما توسع إلى بعض الأساتذة الآخرين المرموقين وهم ممن نُجِلُّهُمْ ونعجب بكتابتهم ، ونسعد بنفاذ أرائهم ، ورصانة أفكارهم . وسنعمل على تَحْلِيَةِ الأعداد التالية بأسماء حداثيين عرب أخرين طالما ترددت أسماؤهم في المحافل ، ودارت نظرياتهم في الماقط .

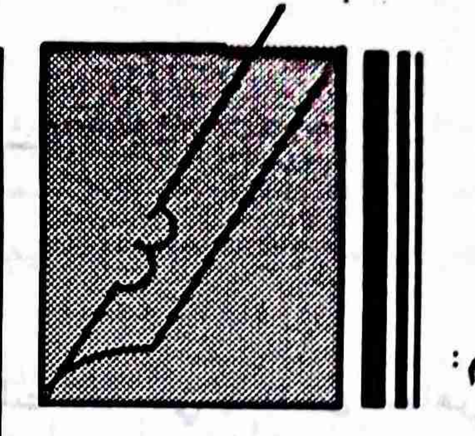
يبقى أن ننبه ، أخيرا ، للأمانة العلمية ، أن معظم هذه المقالات والبحوث كانت ألقيت أصلا في ندوة الحداثة التي نظمها المعهد حول اشكالية المصطلح في مجالات النقد واللسانيات والسيميائيات - منذ شهور بجامعة وهران - وكيف يمكن تذليل صعابها ، وتيسير ماعتاص منها .

وهران في 24ابريل 1993

رئيس التحرير

عبد الملك مرتاض

مقاربـــات سيميائيــة



بين السمة والسيميائية

بقلم :

د/ عبدالملك مرتاض

ملخص البحث

تطمح هذه الدراسة إلى أن تبلور النقاش من حول مصطلحين سيميائيّين اثنين هما :

«السّمة» و«السيميائية» . وإذا جئنا نخصص هذا البحث لمناقشة هذين المفهومين فبما رغبة منا في إلقاء شيىء من الضياء عليهما ، بل محاولة التوصل إلى شيىء من الحسم حولهما .

وقد لاحظنا أن هناك اختلافا شديدا بين السيميائيين الغربيين أنفسهم حول المفهوم الثاني خصوصا ، من حيث لا يكاد يوجد أي اختلاف بينهم بالقياس إلى المفهوم الأول . أيما الخلاف في استعمالها بين الحداثيّيـــــن العرب فحدِّث ولا حرج!

وقد عُجنا ، أثناء ذلك ، على التراث العربي نسائِله إبتغاء ربط الحاضربالماضي ، والحداثة بالتراث .

يتبوأ المصطلح النقدي عموما ، والمصطلح السيميائي خصوصا في حقل الدراسات النقدية ذات النزعة الحداثية المنزلة الأولي من العناية والاهتمام . وإذا كان المصطلح ، بكل اشكالياته وتعقيداته ، في المشروع النقدي العالمي اغتدى هاجسًا لدى المشتغلين في هذا الحقل بحيث يَنشأ عبر اللغات الأوربية فيحتدم أوارالخلف بينهم احتداما ، فإن الشأن فيه يزداد استفحالاإذا انصرف إلى الثقافة النقدية العربية الحداثية خصوصا ، إذ أضحى من الحتميّ نقل العدد الجمّ من هذه المفاهم السيميائية واللسانياتية ، المعقّدة غالبا ، من تلك اللغى الأوربية إلى العربية ، إلى هذي العربيةالتي ترى كل واحد من باحثيها يشتغل وحده ، مشرقا ومغربا ، فتكثر الجهود ولكنها تهدر ، وتبذل الطاقات ولكنها تهدروتبذل وتقل

الطاقات ولكنها تجهض ، وتقلّ ، أثناء ذلك ، الفائدة .

أولا : السمـــــة :

إن كل الأمم عرفت مفهوم السمة ، وتعاملت معه ، في جملة من المظاهر التي ربما أهمّها الإشارة ، واستخدام اللون ، وإقامة الطقوس المتعلقة بممارسة الشعائر الدينية ، والتعبير عن الأفراح ، والتوجّع لدى الأتراح . وإن الإشارة ، كما يذهب إلى ذلك أبو عثمان الجاحظ منذ زهاء اثني عشر قرنا ، تكون « باليد ، وبالرأس ، وبالعين ، والحاجب ، والمنكب ، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب ، وبالسيف » (1) .

و لا تذهب إلا إلى بعض ذلك جان مارتيني في بحوثها السيمياءوية (2) . وأصل السمة من الوسم ، وهو إحداث تأثير ، أو علْم ، (بفتح العين وسكون اللام) بكيّ أو نحوه . فالهاء فيه عوض من الواو (3) . وكل ما يجري من هذه المادة يدل على إحداث علامة تغتدي صفة عارضة ، أو دائمة ، في غيرها .

بينما تنصرف مادة (علم) إلى معنى قريب من مادة (وسم) دون أن يكونه في وضع الاستعمال العربي . ولعله أن يكون أتيا من « العلامة والعلَم » بمعنى الجبل (4) . ومنه أخذوا علامة الثوب لدى القصار حتى تستميز الأثواب بعضها عن بعض

ولما كان الاستعمالان الأثنان (وسم ـ علم) متقاربين في أصل الوضع العربي ، وعبر المعاجم الموثوقة ، على الرغم من أن (علم) يبدو معنى قائما في نفسه (مثل العلامة والعلم بمعنى الجبل) ، بينما يبدو (وسم) ناشئا عن حركة واقعة من غيره كوسم فرس بكية حتى يتّسم - وعلى أن هذا أيضا ليس مطلقا (ومثل هذا يزيد المسألة تعقيدا) حيث إن إعلام الثوب من القصار ليس إلا بمثابة وسم الحمّار لدابته في الصورة الأخراة) . فإن السيمائيين العرب حين جاءوا إلى إدراج هذا المعنى ، ضمن ما يفيد معادلا دلاليا للمصطلح الأجنبي (SIGNE) : حاروا وماروا ، والتبس الأمر عليهم فإذا منهم من يصطنع « السمة » ، واذا منهم من يصطنع « العلامة » ، بل إنا ألفينا منهم من يستعمل « الدليل » (5) وهذا الأستعمال الأخير مزعج إلى حدّ الإيذاء ، ومحير إلى درجة الضلال . ولعله أن يكون ضربا من ضروب العبث .

ونحن نؤثر اصطناع مصطلح « السمة » ، لجملة من الأسباب أهمها :

1 - أن « العلامة » استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال ، أواسما من الأسماء ، فيستحيل من حال إلى حال . واصطناع ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيمائية قد يزيد هذا الأمر اضطرابا والتباسا .

2 - يبدو لنا من الحاسة الذوقية في تلقي المعنى الناشيء عن اصطناع « السمة » أنه أدنى ما يكون الي ما يطلق عليه السيمائيون الغربيون (SIGNE) ، من مصطلح « العلامة » الذي ربما انصرف إلى المعنى المادي فتمحض له .

3 - إن إطلاق « السمة » على مفهوم (SIGNE) ، تارة أخراة ، عوضا عن مصطلح « العلامة » سيحل لنا مشكلة أخراة من مشاكل المصطلحات ، وهي أن العلامة حينئذ نمحضها لمفهوم « MARQUE ». و قد صادفتنا هذه المشكلة لدى ترجمة بحث حول الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس (6) حيث إنا إصطدمنا بلفظين اثنين مختلفين ، في الحقيقة ، في الأستعمال الغربي وهما (LE SIGNE) ، و (LA MARQUE) .

وعلى أن السمة أنواع كثيرة ، خصوصا من الوجهة الفلسفية ، لدى بيرس . وقد جاء التفصيل في أمرها ضمن المقالة التي كنا ترجمناها حول فكره حيث ترتبط السمة لديه بشبكة من المفاهيم والعلاقات الثلاثية الأطراف يقيمها على عشرة مبادىء ، وكل مبدأ يتأسس على ثلاثة فروع كالعلاقة التي تقوم بين الأساس والسمة حيث تنشأ عنها :

- السمة الوصفية (QUALISIGNE)
- السمة الفردية (SINSIGNE)
- السمة العرفية (LEGISIGNE) (7) .

أما السمة من حيث صلتها المباشرة باللغة ودلالتها ، والطقوس التي تحيل عليها ، فهي « تعني ، مثلها مثل الرمز ، والقرينة ، والإشارة : أن عنصر (أ) - الذي يكون ذا طبائع مختلفة - يحل محل عنصر (ب) . وبذلك يمكن أن يكون مفهوم السمة معادلا، من كثيرمن الوجوه ، للقرينة . والقرينة (INDICE) ، أو السمة ، ظاهرة ، غالبا ما تكون طبيعية ، قابلة للإدراك بصورة مباشرة ؛ وهي التي تحيطنا بأن شيئا ما ، بخصوص موضوع ظاهرة أخرى غير قابلة للإدراك بصورة مباشرة كاللون الداكن الذي يسم وجه السماء ؛ فهو سمة - أو قرينة - لعاصفة وشيكة الحدوث

. وكارتفاع درجة حرارة الجسم ، فهو أيضا ، سمة ، أو قرينة ، لمرض ما في حالة اندساس(8) .

فعنصر (أ) هنا هو السحاب الداكن الذي يغطي السماء ، وهو حاضر ؛ أما عنصر (ب)فهو المطر الوشيك الهطلان ؛ وهو عنصر غائب . فالسحاب الداكن هنا سمة . على حين أن السمة في تصور طود وروف هي « وحدة (...) تعلن عن نقص في ذاتها » (9).

والأمر الأدعى إلى الجدل في نظرية السمة ينصرف إلى طبيعة المدلول ؛ فقد عرف ، هنا ، على أنه ناقص في ذاته ، غائب في الشيء المدرَك ، وهو الذي يستحيل بحكم ذلك إلى دال . وإذن ، فالسمة تعني من وجهة نظر دوسوسير القبول بمبدإ وجود اختلاف جوهري بين الدال والمدلول، الحساس وغير الحساس ، والحضور والغياب . فالسمة تعني إذن علَما (بفتح العين وسكون اللام) (MARQUE) ، وفقدانا ، أو غيابا أو نقصا - (MANQUE) في الوقت ذاته .

ويذهب دو سوسير إلى اعتبار اللغة أساسا للسمة ، وأن هذه السمة ليست إلا ثمرة لاجتماع دال ومدلول با عتبارهما خدَما لمكونات الشكل اللسانياتي . وقد حاول اللسانياتيون إثبات هوية السمة بإعادتها إلى أدنى حالتها ، أي إلى اللفظ ، أو المورفيم (أوالمونيم باصطلاح أ . مارتيني) . وقد أفضى هذا إلى اعتماد تعريف عام يستطيع أن يشمُل اللسان على أنه (نظام للسمات) (10).

أما هجيلمسليف (L.Hjelmslev) فقد حاول أن يضيف جديدا إلى هذه النظرية بربطه مفهوم السمة بمفهوم السيميوزة (والتي هي عبارة عن عملية التعالق بين شكل التعبير وشكل المضمون (حسب اصطلاح هجيلمسليف) أو بين الدال والمدلول (حسب اصطلاح دوسوسير) - التي تنتج السمات . وانطلاقا من هذا التمثل فإن كل فعل لغوي ينشأ عنه وجود سيميوزة . وإذن ، فإنما السيميوزة ثمرة من ثمرات الفعل اللغوي (التفاعل الداخلي للعلاقات اللغوية) لدى انجازِه (11) .

وبعبارة أخراة ، فإنه بجانب السمات الدنيا (SIGNES MINIMAUX) التي هي الألفاظ ، يمكن التحدث عن السمات المتلفظات (ENONCES) أو السمات -

الخطاب (SIGNE - DISCOURS) (12) . ومن التعريفات التي جاء بها قريماس منصصة (ولم يحل على مصدرها) حول مفهوم السمة أنها « شيء جيء به ليمثل شيئا آخر » (13) .

ويبدو هذا التعريف جامعا مانعا حيث إن الشيء الحاضر هو الذي يمثل الغائب ؛ ويكثر هذا خصوصا في سيميائية القرينة القائمة على العليّة ، أو السببية حيث لا يكون الصدى ، في حقيقته ، إلا صورة للصوت الغائب ؛ كما أن آثار الأقدام المرسومة على كتلة من الثلج ليست إلا صورة للأقدام الغائبة . وقد تكون القرينة الحاضرة بصرية (آثار أقدام على الثلج ، أو الطين أو نحوهما) ؛ كما قد تكون سمعية (الصدى الذي يمثل الصوت الغائب) ؛ كما قد تكون شمية (العطر النسوي المشموم في معراج ما بعمارة ما) فنوعيته (أي إذا كان راقيا أو رديئا) تحدد :

1 - أن سيدة ما كانت امتطت هذا المصعد منذ قليل فقط ؛
2 - أن تلك السيدة إما أنيقة موسرة ، رفيعة الذوق ؛ وإما مجرد امرأة من النساء المتوسطات الحال ، أو دون ذلك منزلة .

فالسمة هنا هي رائحة العطر ، وهي التي حددت لنا الغائب الذي هو المرأة التي كانت في المعراج .

بيد أن السمة ، مهما يتسع مفهومها وتنتشر دلالتها فإنها تظل مجرد إشارات أو ألفاظ أو عناصر منفردة ، ومن أجل التحكم فيها ، بالضبط والتحليل ، كان (علم السمات (SCIENCE DES SIGNES) ، أو النظرية العامة للسمات . وينضوي هذا الحقل نفسه تحت مصطلح « السيميائية » . فما السيميائية ؟ وإن محاولة الاجابة عن بعض هذا السؤال هي التي تشكل القسم الثاني من هذه الدراسة .

ثانيا : السيميائية :

إن « السيميائية » آتية من مادة (س وم) التي تعني ، فيما تعني ، « العلامة » التي يُعلم بها شيء ما ، أو حيوان ما . ومن هذه المادة جاء لفظ السيما (بالقصر) ، والسيماء (بالمد) ، والسيمياء (بإضافة ياء قبل الألف ، وبعد الميم) (14) . ومن اللفظ الأخير أخذ منظرو اللسانيات والسيميائيات العرب مصطلحهم المعروف تحت

اسم « السيميائية » (بإضافة ياء النزعة ، أو الياء الصناعية) . وإذن فمن الناحية اللغوية الخالصة يمكن أن نقول : « السيموية » ، كما نقول « السيمائية » بالإضافة إلى الإطلاق الثالث المعروف .

والحق أن السيميائية (SEMIOTIQUE) (وأصل هذا اللفظ إغريقي مركب (SEMEIOTIKE) التي هي من بلْوَرة بيرس ، وهو الذي كان يعدّ ها بمثابة العلم الكلي للسمات (...) الذي يشمل كل السمات ، هي غير السمات اللسانياتية . إذ لم تغتدِ اللغة إلا مجرد نقطة في فضاء رحيب تهيمن عليه امبراطورية السمات (15) .

إن السيميائية ، في حقيقة الأمر ، لم تتخذ شكل المشروع العلمي إلاّ بفضل بيرس ودو سوسير . لكن مما يلاحظ أن لا لدى هذا ، ولا لدى ذاك ، كان الأدب مما يدور بخَلدهما على أنه سيكون ، يوما ما ، موضوعا حقيقيا ، أو حتى ممكنا ، للحقل السيميائي (16) .

وتشرئب اليوم السيميائية (السيميولوجيا ، او السيميوتيكا) إلى أن تبني نفسها بما هي علم للمعاني . إنها منهجية العلوم التى تعالج الأنساق الدالة ، أي العلوم الإنسانية حيث إنها تعدّ الممارسات السوسيو - تاريخية التي تشكل موضوع هذه العلوم (الأسطورة - الدين - الأدب الخ) على أنها أنساق للسمات (17) .

وعلى أننا لا نرى ضرورة للاتفاق مع جوليا كريستيفا ، ولا أن نمضي أيضا صامتين دون الرد عليها ، وذلك حين تقرن الأسطورة بالدين ، والدين بالأسطورة . فمثل هذا الموقف الإلحادي لا نرى فيه ما يبرر قبوله . وإذا كان في ذهن كريستيفا دين بعينه ، فإنه لا ينبغي أن يفهم منه أن ذلك ممكن الانطباق على الدين الإسلامي الذي يرفض أسطرة الأشياء ، كما يرفض أن يصنّف الإسلام مع الأساطير . وكيف لا ، وهو الذي طالما دعا إلى العقل ، وحث على التفكير ، وأغرى بالتأمل والتدبر ؟

إن الأعتقاد المطلق بضرورة قرن الدين بالأسطورة لدى معظم السوسيولوجيين وآخرين من المفكرين الغربيين ، على مستويات مختلفة ، لا ينبغي له أن يخادعنا ، ولا أن يُلفي سبيلا إلى تعقيدنا باسم العلمانية ؛ فالعلوم الإنسانية

التي تحيل المنظّرة عليها ليست علوم دقيقة تنهض على التجربة المختبرية الصارمة ، كما هو دَيدَن العلوم الدقيقة وطبيعتها ؛ وإنما يتعلق الأمر ، هنا ، وإلى أن يثبت العكس ، بتطلع من الباحثين العلسانيين (نسبة إلى العلوم الإنسانية) إلى تطوير هذه المناهج على أساس من الطموح العلمي دون أن تستطيع كينونتها على الحقيقة . وعلى أن ذكر كريستيفا للدين ، بجانب الأسطورة ، قد تكون الغاية منه هي كونه هو أيضا ، مما يخوض فيه علم الأجتماع ... فلنظن خيرا ، إذن ، بالمرأة ولانشطط ...

إشكالية ازدواجية المصطلـــح

لم يزل السيميائيون الغربيون يلهثون لهاثا وراء محاولة تحديد الفرق بين مفهومين يبدوان مختلفين من الناحية اللفظية ، وهما « السيميولوجيا » (SEMI-OLOGIE) والسيميوتيكا (SEMIOTIQUE) : فهل هما بمعنى واحد على الرغم من اختلاف لفظيهما ؟ وإذن فلماذا هذه الازدواجية المصطلحاتية ؟ وإذاكان بينهما فرق ما ، أو فرق شاسع ، أي إذا كان كل منهما يحدد حقلا معرفيا لا يعدوه ، ولا ينبغي أن يمتد إليه سلطان المصطلح الأخر ، فيجب إذن تحديد ذلك بشيء من الصرامة العلمية ؟

وقبل أن نخلص إلى عرض آراء المنظّرين السيميائيين حول هذه الإشكالية يجب أن نلاحظ أن الإطلاقيين يتحدان معا في القسم الأول منها حيث إن كلا منهما يبتدىء بـ (SEMIO) وهو آتٍ من اللغة الإغريقية (SEMEION) ويعني السمة (SIGNE) ؛ ثم يفترقان في أن أحدهما ينتهي بـ (LOGIE) الذي هو أصلا (LOGOS) ويعني الخطاب على حين أن أحدهما الأخر ينتهي بمقطع (TIQUE) الذي يعني النسبة الديداكتيكية . فهل هما إذن ، اسمان اثنان ، بناء على أصل الوضع الإغريقي ، و المسمى واحد ؟ يبدو أن الإطلاق الثاني لايعدو أن يكون نسبة إلى الاسم الموضوع لهذا المفهوم الذي هو السمة ؛ فهو أشبه ما يكون بالإطلاق العربي « السيميائية » حيث أن الياء الصناعية ، في رأينا ، لا ترقى إلى القدرة على نقل مفهوم العلمانية الوارد في إطلاق الغربيين (LOGIE) الذي يعني العلم الآتي أصلا من الإغريقية (LOGOS) الذي يعني العلم أيضا . فكأن هذه الياء الصناعية العربية أدنى إلى النسبة ، أو إلى الاشتغال أو العلاقة بالعلم ، أكثر من دلالتها على العلم نفسه، و على أنه المفهوم المناقض للميثوس (MYTHOS) .

ومهما يكن من أمر ، فإن قريماس حين سألته جريدة « العالَم » الباريسية سنة أربع وسبعين من هذا القرن عن سرّ التسمية المزدوجة أجاب بأن مثل هذا هو من صميم الخصومات العقيمة . وذكر أنه وقع الأتفاق سنة ثمان وستين و تسعمائة وألف بين ياكبسون ، وسطروس ، وبنفنست (BENVENISTE) وبارط ، وهو شخصيا ، على اصطناع مصطلح السيميائية (SEMIOTIQUE) . بيد أن مصطلح (SEMIOLOGIE) بحكم تغلغله في الثقافة الأوروبية لم يكن من اليسر نسيانه ، وإذن إبعاده من الاستعمال (18) .

بيد أن قريماس لا يلبث أن يتراجع عن ذلك الإجماع الذي كان قد وقع بين أقطاب السيميائية في العالم فنلفيه يميل إلى أن المصطلحين الاثنين كأنهما يعنيان شيئين اثنين مختلفين حقا . ونتيجة لذلك ، فهو يرى ، بناء على توجيه من هجلمسليف بأن مصطلح (SEMIOTIQUES) باستعماله في حال الجمع يعني البحوث المتعلقة بالحقول الخاصة مثل الأدب والسينما والإشارية ، وهلم جرا ؛ على حين أن مصطلح (SEMIOLOGIE) (السيميولوجيا) يتمحض حينئذ للنظرية العامة لكل هذه السيميائيات (19) . وربما يكون هذا هو المخرج الرصين الذي يمكن أن يُسهم في حل هذه الإشكالية المصطلحاتية التي دار ، ولا يبرح يدور ، من حولها كثير من النقاش المفضي ، في بعض أطواره ، إلى حد الخصومة العميقة .

وعلينا ، أثناء ذلك ، أن نومىء إلى أن مصطلح السيميولوجيا لم يكن مستعملا ، أصلا ، إلاّ في الحقل الطبي حيث يعني دراسة الأعراض المرضية (20) ؛ والحق أنه لايبرح ، إلى يومنا هذا ، فرعا طبيا يدارسه الطلاب في بعض مراحل التعليم الطبي ، لكن مصطلح السيموتيكا نفسه كان ، هو أيضا ، جاريا في لغة الطب أثناء القرن الثامن عشر بمعنى « معرفة السمات » (21) . ولكننا نلفي جوليا كريستيفا (J . KRISTEVA) ، في مقالة لها دبجتها في الموسوعة العالمية ، تجعل المصطلحين الاثنين شيئا واحدا وذلك حين تفتح مقالتها المومإ إليها قائلة : « تسعى السيميولوجيا ، أو السيميوتيكا (...) اليوم الى أن تنبني على أساس أنها علم للمعاني (22) . وقد تكررت عباراتها القائمة على « أو » الأختيارية جملة مرات في هذه المقالة . بيد أن المنظِّرة لا تلبث أن تذر مصطلح « السيميوتيكا » دون تعليل فإذا هي لا تكاد تتعامل إلا مع مصطلح « السيميولوجيا » الذي جعلته ، من وجهة أخراة ، عنوانا لمقالتها المومإ إليها آنفا (23) . وعلى أن قريماس أيضا يعود لقرر بأن مصطلح السيميولوجيا يظل قائما بجانب السيميوتيكا ، وهو يأتي اصطلاحيا

لتحديد نظرية اللغة ومطبقاتها على مختلف المجموعات الدالة (24)

وقد اتفق السيميائيون على أن استعمال هذا المفهوم في العصر الحديث إنما يرجع إلى دو سوسير الذي كان يعني به الدراسة العامة لأنساق السمات (25). وعلى أن شارل بيرس لا ينبغي إبعاده من هذا الاعتبار حيث يعد أحد المؤسسين الكبار، والمبلورين المرموقين لعلم السمة وفلسفته (26).

وكانت سنة اثنين وتسعمائة وألف منطلقا لحركة ثقافية سيميائية نشيطة في فرنسا حيث ابتدأ تدريس هذه المادة، وكان قريماس وراء تأسيس المدرسة السيميائية الفرنسية.

ولما كانت السيميائية في أصلها، جاءت لتفسير الرموز، وفك الألفاز اللغوية المتصلة بالدلالة النوعية لكل سمة عبر الشبكة اللغوية المستخدمة في خطاب من الخطب، فإنه لم يكن مناص من امتدادها إلى هذه اللغة من حيث هي إبداع؛ فإذا هناك ما يطلق عليه اليوم « السيميائية الأدبية » التي لاحظ قريماس بأن هناك عددا كبيرا من الباحثين يدرسون هذا الميدان (27).

ويمكن الآن استخلاص جملة من الملاحظات حول هذه الإشكالية:

1 - كان السيميوتيكا، على أساس أنها تعالج خصوصيات الحقل، بمثابة اللغة من اللسان، أو الفرع من الأصل.

2 - ترتبط السيميوتيكا، أساسا بالثقافة الانجلو - أمريكية (لوك وبيرس خصوصا)، بينما يرتبط مفهوم السيميولوجيا بالثقافة الفرنسية (قريماس بارط) (على الرغم من أن قريماس عنوَن معجمه السيميائي بـ « السيميوتيكا »).

3 - إن مصطلح السيميوتيكا أقدم وجودا، وأعرق ميلادا (1555) من مصطلح السيميولوجيا الذي لم يتداوله دو سوسير إلا زهاء سنة 1910.

4 - إن مفهوم السيميولوجيا يرتبط أساسا بعلم اللغة، باللسانيات؛ بينما يرتبط مفهوم السيميوتيكا بالفلسفة والمنطق

وكذالك ابتدأت السيميائية طبية فلسفية ، ثم لغوية خالصة ، ثم تشعبت إلى أدبية ، مع احتفاظها بوضعها اللسانياتي ، حيث الآن سُعر جنوني يسِم سلوك المحللـــين والمتعاملين مع النصوص من المعاصرين الذين تلقفوا مفهوم السيميائية فجاءو به إلى النص الأدبـــي ليقرؤوه على ضوءه بشيء كثير من القدرة والتحكم والتحذلق والتدكدك (أخذنا هذا الحرف من « الديداكتيكية) . وعلى أن لهذا مجالا آخر قد لا يكون هذا هو موطن الإفاضة فيه .

❁❁❁

ثالثـــا : العرب والسمـــة

وإذا كان العرب ، في حدود اطلاعنا ، لم يمارسوا السيميائية من حيث هي نظرية تتحكم في السمات ، فإنهم لم يعدموا شيئا من الأشارة اليها ، أو ملامستها تحت تأملات و ملاحظات سيميائية مختلفة . ويمكن أن نعُوج . لكي نستأنس ببعض ذلك ، خصوصا ، على أبي عثمان الجاحظ ، وسيبويه ، وعبد القاهر الجرجاني ، وابن جني لننظرإلى أي مدى ازدلفوا من بعض هذه الممارسات السيميائية المبكرة في التراث العربي . وسنلاحظ ، أثناء ذلك ، أن نسبة هذا الازدلاف تختلف من واحد إلى آخر .

فقد ألفينا ، مثلا أبا عثمان الجاحظ يربط اللغة بالسمة ، والسمة باللغة على نحو ما ، في حديث عابر له عن البيان وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسّدها اللغة المبلغة ؛ اذ مثل هذه الشبكة من العناصر والأنساق هي التي « تجعل المهمل مقيدا ، والمقيد مطلقا ؛ والمجهول معروفا ، والوحشي مألوفا ؛ والغُفل موسوما معلوما . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة (...) ، يكون إظهار المعنى » (29) .

فعلى الرغم من أن الشيخ ، في هذا الشاهد الذي جئنا به ، لم يكن ، فيما يبدو ، يفكر في ما يعرف اليوم تحت « السيميائية » قدر ما كان يفكر في البلاغة ؛ فإن اصطناعه ، هنا ، لمفهومي « الإشارة » و « الموسوم » قد يجعله يلامس على نحو ما ، أو هَوْن ما ، حقل السيميائية . ولنلاحظ ، بعد ذلك ، أن أبا عثمان ربما كان أول من

اصطنع مصطلح « الإشارة » في معنى قريب من المصطلح المعاصر الشائع تحت مفهوم (Le signal) .

وقبل أن نمضي إلى مناقشة هذه المسألة لدى المفكرين اللغويين العرب المومإ إليهم من قبل ، نود أن ننبه إلى أن الشعراء العرب كانوا تعاملوا مع السمة ، ومارسوا السلوك السيميائي ممارسة ، وإن لم يكونوا ، حتما ، يشعرون . فمن ذلكم مايحكيه عنتر ابن شداد عن جواده حين رمى بلبانه أعداءه في معمعة حامية الوطيس ، فكلّم جواده كَلما ، وجعل يشكوا إليه ما ألم عليه في تلك المعركة بالتحمحم :

فأزورْ من وقع القنا بلَبانهِ   وشكا إليّ بعبرةٍ وتحمْحـــم

فليس التحمحم هنا إلا ضربا من اللغة السيميائية تقوم على إصدار صوت معين ، لبلوغ غاية معينة . فعنترة هنا يفهم لغة جواده السيميائية ليس بالعلم ، ذاك أمر مفروغ منه ، ولكن بالفطرة .

وأوضح من ذلك قول شاعرهم القديم :

أشارتْ بطرْف العين خيفةَ أهلِها   إشارةَ محزونٍ ولم تتكلّـــم
فأيقنت أن الطرْف قد قال مرحبا   وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّـــم

فالإشارة التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين ، لغة سيميائية ، غايتها تبليغ عاطفة بذاتها ، وتوصيلها إلى الطرَف المستقبِل للدلالة على هدف كامن في النفس دون اصطناع اللغة الطبيعية المألوفة لمثل هذه الغاية لدى إرادة التبليغ . فقد حلّت لغة الإشارة أي اللغة السيميائية محل اللغة الطبيعية القائمة على اصطناع الأصوات المعبّرة ، تحت وطأة التوجّس من الرقيب . ونجد ، تارة أخراة ، أبا عثمان الجاحظ يعامل اللغة الطبيعية (الألفاظ) معاملة اللغات السيميائية الأخراة مثل الإشارة ، والنُّصبة التي هي الحال الدالة على موقف من المواقف (30) .

وكان الشيخ يرى ، كما يرى السيميائيون اليوم ، أن الإشارة تكون باليد ، وبالرأس ، وبالعين ، والحاجب ، والمنكب ، وبالثوب ، وبالسيف . وما أكثر ما تنوب

الإشارة عن اللفظ (31)

والحق أن الصوت اللغوي نفسه لا يتأتى بيانيا ، أو دلاليا ، إلا بالإشارة المساعدة التي كثيرا ما تظاهر هذا الصوت على تأدية دلالة معينة ، في مستوى معين . بل إن تقطيع الصوت ، أو تهجّيه على نحو معلوم ، لدى إلقاء الكلام ، أو إرسال الرسالة - الشفوية خصوصا - هو ، حتما ، ضرب من الإشارة الدالة : من تمديد الممدود من الحروف (الأصوات اللغوية) ، وتفخيم المفخم ، وترقيق الرقيق منها ؛ أو عكس ذلك بتقصير الممدود ، وترقيق المفخم ، وتفخيم المرقق ، من أجل دلالة معينة ... ولولا هذه الإشارات المساعدة التي نصطحبها وظيفة سيميائية إشارية أخراة ، هي التشكّلات ، التي تحدث لملامح الوجه ، وحركات البصر ، والشفتين ، وربما اليدين والرأس أيضا ... لما استطاعت اللغة الصوتية أداء غاياتها في طرح رسالتها ، أو رسالاتها، إلى المتلقين ..

ونلفي عبد القاهر الجرجاني ، في تأملاته التنظرية للغة وأساليب التعبير ، يتوقف طويلا لدى قول العرب الشهير « كثير الرماد » ، ليحلله بلاغيا ، وليذهب فيه مذهبا بلاغيا فيصنّفه تحت مفهوم الكتابة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن ملاحظاته هذه كانت مبكرة ، في الفكر السيميائي العربي (إنْ حُق أن نضخم من هذا الامر إلى تصنيفه في هذا المستوى من التفكير) في التنبيه إلى أن اللغة من حيث هي ذات دلالة معجمية عامة ، وهذه دلالة مشتركة ، وهي قاصرة بحكم ذلك ؛ ودلالة استعمالية خاصة ، وهي مُضطرب رُحاب ، ومجال عُجاب ؛ إذ بفضله خرجت اللغة من الحقيقة إلى المجاز ، ومن المألوف المبتذل ، إلى الجديد المبتدع المنزاح . أرأيت أن لفظ « الرماد » إنما يدل في أصل الوضع على مخلفات الإحتراق . فكل رماد إذن هو بقايا اضطرام النار في مادة قابلة للإحتراق . فإن قلنا : «يوجد رماد كثير » فليس يعني ذلك إلا أن عملية الإحتراق أتت على قدر من الحطب فأضرمته . وإن قلنا أيضا « فلان كثير الرماد » ،او هذا المكان كثير الرماد » ، أو « هذه مرمدة « فلا يعني كل » ذلك ، ومن الوجهة المعجمية الخالصة ، إلا أن ذلك الفلان يمتلك رمادا كثيرا ، وأن بهذا المكان أيضا رمادا كثيرا ...

لكن الحقيقة أننا لا نريد ، في اللغة السيميائية ، إلى كثرة الرماد ، وإنماإلى علاقة دلالية بحكم تعويم هذا التعبير المسكوك في الثقافة العربية وحضارتها ، منذ القرون لأولى ، تدل على أن الفلان ،هذا الشخص ، كريم مبذال ، وجواد معطاء ؛ وأنه

لوفر كرمه ، وفرط سخائه ، فإن ناره لم تزل تتأجج وتتضرم لتُنضج الطعام الذي يقدم قرًى إلى الضيفان هنيئا مريئا . ومن أجل كل ذلك ، فإن رماده تكاثر بفعل ذلك التأجّج ، فكان إذن كثير الرماد ، فكان إذن كثير الإطعام للضيف ؛ فحيث يكثر القِرى ، يكثر رماد القدر (32) .

ويمكن أن نتولج إلى تحليل هذه العبارة المسكوكة ، سيميائيا ، عن طريق تعويمها في حقل القرينة (l'INDICE) إذ ليس الرماد إلا دليلا على وجود إحتراق ، أي أنه معلول بعلة النار المحرقة ؛ فكأنه إذن سمة حاضرة تدل على شيء غائب . فلا رماد إذن إلا بنار ، كما أنه لادخان بلا نار . فلا يكون إذن وجود الرماد إلا دليلا على وجود شيء آخر ، في العالم الخارجي عنا ، وهو النار فكما أننا لم نرَ النار حين رأينا الدخان ، فكذلك لم نرَ هذه النار حين شاهدنا الرماد .

وكذلك نلفي هذه العبارة العربية القديمة الشهيرة (كثير الرماد) تتحول من البعد المعجمي القاصر أولا ، كما تتحول من الحقل البلاغي العاجز ، إلى الحقل السيميائي ممثلا في القرينة القائمة على ضرورة وجود العليّة بين شيئين اثنين : أحدهما حاضر وهو المعلول ، وأحدهما الآخر غائب وهو العلّة .

وإن اطلاق الشيخ الجرجاني على مثل هذه العبارة مصطلح « الكناية » لا يستطيع أن يغير من سيميائيتها شيئا ؛ فإن كثيرا من أمثالها ينصرف ، أو كان ينصرف ، إلى المفهوم البلاغي البسيط مثل مفهوم « العُدول » ، الذي يتحول على عهدنا هذا إلى المفهوم السيميائي « االشاسع المناكب مثل « الانزياح » الذي ليس في بعض حقيقته إلا « عدول » البلاغيين .

لكن الذي يعنينا في التفاتة عبد القاهر الذكية إنما هو التفطن المبكر إلى الدلالة الإيحائية ، ، لعبارة « كثير الرماد » ، وأن المتكلم إنما كان يريد « إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ؛ فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه » (33) . أي أنها لا تعني ظاهر الصياغة المطروحة للملتقى ، وإنما تعني مضطربا شاسعا من القيم الدلالية القائمة على الإيحائية (CONNOTATION) . أما سيبويه فقد باكر الخوض في الحقل السيميائي بذهابه إلى أن النسج اللغوي قد يكون مستقيما حسنا ، وقد يكون محالا (أتيتك غدا ، وسآتيك أمس) ؛ وقد يكون مستقيما قبيحا ؛ كما قد

يكون مستقيما كذبا كقولك : حملت الجبل ، وشربت ماء البحر (35) . فليس مثل هذا الحديث عن النسج الأسلوبي إلا حديثا مبكرا عن السيميائيات الأدبية القائمة على الانزياح الأسلوبي حيث أن المستقيم الكذب ليس إلا توتيرا للغة وتزييحا لنسجها . فإنما المدار يكون على التوليد في الخيال بحيث تنتقل العلاقة من المألوف المبتذل إلى اللامألوف المتوتر . أرأيت أن حمْل الجبل لايندرج ، في الحقيقة ، ضمن الكذب مثل قوله : أتيتك غدا ، وسآتيك أمس (36) ؛ وإنما يندرج ضمن المستحيل : حملت الجبل ، وشربت ماء البحر (37) . ذلك بأن احتمال جبل من الأجبال إنما هو مستحيل من المستحيلات أصلا ، حيث إن المكذوبَ من الكلام هو كل ما احتمل الصدق والكذب ، أو هو كل مايندرج في إطار الواقعيات مثل قولنا : سافرت إلى بلاد الصين » . فمثل هذا السفر غير ممتنع التحقيق ، وذكر الحدث هنا لا يفتقر إلا إلى معرفة سيرة القائل ليتأكد صدقه بالواقع ؛ على حين أن قول القائل : « حملت جبلا » يندرج ضمن الكذب الصراح ، بالمفهوم الأخلاقي الضيّق ، على حين أنه ينضوي تحت ضلال الخيال المجنّح بالمفهوم الأدبي السمح . إذ احتمال هذا الجبل قد يكون ممكنا إذا شحنا معنى « الجبل » بدلالة لغوية جديدة كأن يكون عالما متبحرا فيتغذي كناية عن الامتلاء بالمعرفة ، والازدخار بالثقافة ، والاحتفال بالعلم . إن الجبل في هذا المنحى ينصرف ، أساسا ، إلى ثِقل الحجم . وقد يكون هذا الثقل من باب التجميل والتحسين ، كما أومأنا إلى ذلك ، كما قد ينصرف ، تبعا للسياق الوارد فيه ، إلى الشخص الثقيل الدم ، البليد الطبع ...

إن خروج النسج عما ألف المتعاملون مع اللغة هو ما يطلق عليه اليوم « الانزياح » بصرف النظر عن صدقة أو كذبه . أرأيت أن الثلج لا يوصف بالسواد أبدا ، كما أن الليل لايوصف ، على الحقيقة ، بالبياض ، أيضا ، أبدا ؛ لكنّا نقول ، من الوجهة الانزياحية « ليلة بيضاء » إذا خلت من الكرَى ، و « ثلج أسود » إذا قصدنا إلى معنى معين من وراء السواد مثل قولنا أيضا : « رغيف مرّ » و الحال أن هذا الرغيف معجون من دقيق القمح أو الشعير أو الذرة ، وإذن فليس هو مرّاً على الحقيقة ، وإنما قُصد فيه إلى علاقة الكدح أو الذل أو الشظف في الحصول عليه ، فانتقلت المرارة إليه من هذه الوجوه الخارجية وليس من باب ما فيه أصلا .

وواضح أننا نريد أن نتوسع في مفهوم « الانزياح » فنلحقه ، في بعض الأطوار ، بما يسمى في البلاغة ، بالمجاز العقلي ، أو حتى المرسل . لكن تحليلنا له ، يختلف من اجراءات البلاغيين تبعًا لما نود أن نشحنه به من دلالة أسلوبية جديدة،

إذ لاينبغي أن ينصرف أمر هذا الانزياح الذي هو ابن السيميائية إلى التشكيل النسجي وحده (مثل : إياك نعبد « ، » و « فإما منّاً بَعد وإما فداءً ...) وإنما يجب أن ينصرف ، في تصورنا نحن على الأقل ، إلى تشكيل المعنى باخراج النسج الأسلوبي من الابتذالية والتقريرية الرتيبين إلى تشكيل متوتر جديد .

إن أمثلة سيبويه ، وإن كنا اعترضنا على أحدها بأنه كان يجب أن يدرج ضمن الكلام المحال ، لا ضمن الكلام المكذوب . فإننا نعدها مظهرا مبكرا للنحو السيميائي الذي لا يراعي مجرد الرفع والنصب والجر والجزم ، ولا مجرد الضم والفتح والكسر والسكون ، وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك ، كما يذهب إلى بعض ذلك ابن جني نفسه في ذكره القصدَ من تأليف كتابه « الخصائص » : « وإنما هذا الكتاب مبني على إثارة معادن المعاني ، وتقرير حال الأوضاع والمبادىء ، وكيف سرت أحكامها في الأحناء والحواشي » (38) .

وقد كان ابن جني ذهب إلى جواز الكلام الذي لا يجوز نحويا إذا دلّ عليه سياق ما ، لأن العرب كانت تتوسع في صرف الكلام ، ونسج القول وزخرفته ، فتعبر بالماضي في الدعاء ، مثلا ، وهي إنما تريد المستقبل على أساس تحقق وقوعه ، وثبات حدوثه كقولهم : - أيّدك الله ، وعافاك الله ! (39) .

ومنه قوله تعالى أيضا : (إنا فتحنا لك فتحا مبينا) (40) حيث إنما جِيء بفعل « فتحنا » على لفظ الماضي على عادة رب العزة في أخباره ، لأنها في تحققها وتيقنها بمنزلة الكائنة الموجودة . وفي ذلك من الفخامة والدلالة على علو شأن المخبَر عنه ما لا يخفى » (41) .

ومثل هذا الكلام المحال يندرج ، في الحقيقة ، من الوجهة النظرية ، ضمن ما كان يراه سيبويه من الكلام الحال ؛ إذ كان النحو في تصوره النظري الصارم يرفض أن ينقلبَ الحدث من الماضوية إلى المستقبلية ، أو العكس ؛ فيكون قولهم : - أيدك الله .! من الوجهة النحوية فاسد ومحال ، إذ كان الدعاء بالتأييد ، هنا ، منصرفا ، حتما ، إلى الماضي . للملتقى في حال من ماضيه أمر لا معنى له ! لكن النحاة أنفسهم ، في الحقيقة ، استطاعوا التفطن إلى ذلك فاستحالوا ببعض تأملاتهم إلى سيميائيين بذهابهم إلى أن السياق الدلالي لا يقتضي الدعاء للشخص المخاطب في الماضي ، وإنما اتخذ هذا الماضي شكلا دعائيا تفاؤلا بتحقق وقوعه (42) .

وعلى أننا ألفينا ابن جني يعترض على سيبويه ، ضمنا ، ويرفض مقولته النحوية الشهيرة التي صدّر بها بعض كتابه والتي كنا عرضنا لها في بعض هذا البحث (43) ، والتي كانت تقوم على الذهاب إلى فساد نحو قول القائل :

- أتيتك غدا ، وسآتيك أمس

فقد ذكر الشيخ أن مثل :

- قمت غدا ، وسأقوم أمس .

تعبير محال ناسجا على ملاحظات سيبويه النحوية ، إلا أنه تدارك ذلك برصانة عقله المعهودة فيه فقال : « الا أنه لو دل دليل من لفظ ، أو حال ، لجاز نحو ذلك » (44) .

ويعني ذلك أن ابن جني التفت هنا التفاتة سيميائية مبكرة حين أقرّ الذي كان عدّه سيبويه محالا (45) . وإنما أجازه ابن جني ، إذا دلّ عليه دليل من لفظ ، أوحال، أي اذا اقتضى السياق أن يقرن القيام في الماضي بالمستقبل في القت ذاته ، ويقرن القيام المستقبلي بالماضي في الإبن نفسه مثل قول القائل :

- كنت سأقوم الليل في ذلك الشهر ..

لأن الذي محّض القيام المستقبلي من مستقبليته في الزمن الماضي إنما هو اقترانه بـ « كنت » الذي حوّله من المستقبَل الصّراح إلى الماضي المحض . ويعني بعض هذا ، تارة أخرى ،أن ابن جني كان يجيز ، سيميائيا ، نحو قول القائل : « الثلج أسود » الذي هو تعبير فاسد بيّن الفساد على ظاهر الدلالة المعجمية ، ومألوف النسخ الجاري للقول .

إحالات

1. ابو عثمان الجاحظ ، البيان والتبيين ، 29/1
2. J. Martinet , Clef pour la sémiologie , p. 54 et suiv.
3. الجوهري ، الصحاح (وسم) .
4. م . س . (علم) .
5. د . حنزوز مبارك ، دروس في السيميائيات ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1987 .
6. نشرت هذه الترجمة بكتاب : علامات » ، جدة ، ع . 4 ، 1992 .

7 . م . س .

Jean Dubois et autres ,Dictionnaire de lingutique (Signe) .8

9 – Ducrot et Todorov,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, pp.132-133

Greimas et Courtès , Sémiotique (Signe) , p .349 .10

11 – P. Ricoeur , Signe et sens , in Encyclopaedia Universalis, t . 16 , p. 382 .

12 – Greimas et Courtès , Op .cit , Sémiosis , p .339 .

13 – I D.P . 350

14 . الجوهري ، م . م . س . (سوم) .

15 – Paul Ricoeur , Op.ci t

16 Michel Arrivé - in - Sémiotique - L'Ecole de Paris , p. 133 .

17 - Julia Kristeva - in - Encyclopaedia Universalis , t 16 ,703

18 - Greimas , Le Monde , Paris , du 7 juin 1974 in Sémiotique , L'Ecole de Paris ,p.128 .

19 - I D

ID , p .123 .20

ID , p . 133 .21

J . Kristeva , Op. cit .22

23 - I D

24 Greimas et Courtès , Op.cit , pp.335 -336 .

ID .25

26 Cf .Langage, Larousse , Paris n- 58 , Juin 1980

-27 Greimas , Le monde du 7 juin 1974.

28 . معجب سعيد الزهراني ، في المقاربة السيميائية ، في « علامات » ، ج . 2 ، م . 1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1991 (ص . 146 – 147) . وعبد الملك مرتاض ، الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس ، م . س . ، ج 4 ، م . 1 ، 1992 (ص . 140 – 173) .

29 . أبو عثمان الجاحظ ، م . م . س . ، 90/1 .

30 . م . س . ، 91/1 .

31 . م . س . ، 92/1 .

32 . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، 52 . (تصحيح و تعليق ، محمد عبد ، وورويشد رضا ،) دار المنار بمصر ، 1366 ، ط . 3 .

33 . م . س .

34 . م . س . ، ص . 56 .

35 . سيبويه ، الكتاب ، 7/1 ، تصحيح المستشرق هرتويغ درنبرغ ، طبع باريس 1881 .

36 . م . س . ، وابن جني ، الخصائص ، 3 ، 330 – 333 .

37 . م . س .

38 . م . س . ، 32/1 .

39 . م . س . ، 332/3 .

40 . سورة الفتح ، الآية 1 .

41 . الزمخشري الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل 332/4 ، دار الكتاب العربي ، بيروت (1947 - مصور) .

42 . ابن جني ، م . م . س . .

43 . ذكر ذلك في الاحالة رقم 4 .

44 . ابن جني ، م . م . س . ، 333/3 .

45 . سيبويه ، م . م . س .

***



العلامة في التراث

بقلم :

أ/ أحمد حساني

توطئــــــة :

إن الحديث عن العلامـة ليس بالأمـر الهين إذ إنه إسقاط نظام من العلامات على العلامة نفسها فيصبح الحديث الذي نحن بشأنه من ههنا مادة ،وموضوعا ، الأمر الذي يجعل الكلام يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض كما يقول أبو حيان .

منذ كان الوجود كانت العلامة ، كان الإنسان صانعها، ومؤولها ، حين اتصاله بالكون كان القلق ، وكان التفاعل من أجل التفسير والإخضاع ؛تفسير الظواهر الطبيعية كما هي في فضائها الكوني، وإخضاعها بتأويل دلالتها لتحقيق ظروف الاستئناس ، والاجتماع من حيث هو نزعة إنسانية ، ولاتتحقق هذه النزعة في الواقع إلابوجود نظام اصطلاحي من العلامات الدالة. وما كان ذلك إلا لأن الإنسان مضطر بالتهيؤالخلقي والنفسي إلي المحاورة لاضطراره إلى المشاركة والجاورة كما يقول ابن سينا .

إن نظرة عجلى إلى المراحل الحضارية التي مرّ بها الإنسان عبر الحقب الزمنية المختلفة ،تهدي إلى أن مركزالاستقطاب في الحضارة الإنسانية كان العلامة ، وسيظل العلامة ، من حيث هي معطى نفسي وثقافي ، واجتماعي ، وحضاري بشكل عام .

ومن ههنا فلا جرم من أن تنصرف الجهود إلى تدارسها تدارسا أوفر من أجل استكشاف حقيقتها الدلالية ، ومجالها الإجرائي لذلك شكلت العلامة موضوعا للدرس لدى الفلاسفة ، والمفكرين الأقدمين منذ أرسطو وأفلاطون ، ومرورا بالرواقيين ، إلى أن استقلت العلامة بموضوعها في الفكر السيميائي المعاصر .

إنّ الإطار النظري لمفهوم العلامة في الفكر اللساني المعاصر ، هو اللسان من حيث إنّه نظام متكامل ، وهذا النظام يمتلكه كل فرد ينتمي إلى مجتمع له خصوصيات ثقافية ، وحضارية معينة ،وهو النظام الذي يتكون أساسا من عناصر دالة تكوّن بنيته الجوهرية لتحقيق العملية الإبلاغية . ولذلك بدأ التفكير في طبيعة العنصر الدال من حيث نمطه السيميائي ، فكانت العلامة نواة المجال الإجرائي السيميائي نظرا لطبيعتها التوصيلية ، والتأويلية . فأصبحت إذ ذاك مركز اهتمام لدى الدارسين في رحاب معارف إنسانية مختلفة كالفلسفة ، والمنطق، والبلاغة ، وعلم النفس ، والطب واللسانيات .

في ظل هذا الاهتمام توافرت أفكار أولية يمكن أن يعوّل عليها في تأسيس نظريةمتكاملة تتخذ العلامات موضوعا لها ، وقد تحقق ذلك ـ على الأقل في مرحلته الجنينية ـ على يد دي سوسير ‹1857 ـ 1913› الذي وضع أرضية لإمكانية وجود تصور شامل لمنوال علمي مستقل يمكن له أن ينفرد بالعلامة ، ويحررها من ضغوط تعدد المعارف ، والعلوم .

إنّ العلامة ‹ SIGNE › في نظر دي سوسير توحد بين مفهوم ‹CONCEPT ›
وصورة سمعية‹ IMAGE ACOUSTIQUE ›، لابين شيء واسم . ومما تجدر الإشارة إليه ههنا هو أنّ الصورة السمعية ليست الأصوات المادية بخصائصها الفيزيائية ، وإنما هي البصمة النفسية للصوت . ‹1›

فالعلامة ، إذا ، وفق تصور دي سوسير هي كيان نفسي ذو وجهين مفهوم وصورة سمعية ، أو دال ومدلول ، والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية أي هي علاقة غير معللة .

يظهر من خلال هذا المفهوم للعلامة أنّ هناك إبعادا مقصودا للواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة ، معنى ذلك هناك إقصاء للمرجع أو المشار اليه من مفهوم العلامة عند دي سوسير .

يقول دي سوسير : « إنّ العلامة لاترتبط بين الشيء والاسم ،بل بين المفهوم والصورة السمعية . »‹2› فهو بهذا القول يضع حاجزا فاصلا بين العلامة من حيث هي حقيقة نفسية ، والشيء الذي تحيل عليه في الواقع الخارجي .

من هذا المنطلق بدأ الاختلاف بين الدارسين ، فهناك من اقتفى أثر دي سوسير، وهناك من خالفه إلى درجة المعارضة الناقدة واقتراح البديل .لم يكتف دي سوسير بتعريفه للعلامة فحسب ، بل ذهب يبحث عن خصائصها المميزة فتوصل إلى ضبط خاصيتين اثنتين :

إحداهما: الاعتباطية (ARBITRAIRE)

والأخرى : الخطية ‹LINEAIRE› .

عندما كانت فكرة العلامة تختمر منطلقة من قلب اللسانيات في أوروبا ، كانت أمريكا تشهد تيارا آخر أكثر غزارة وعمقا ، وهو التيار الذي يمثله بيرس (1839- 1914) CHARLES SENDERS PEIRCE. يختلف بيرس في رؤيته الشمولية للعلامة عن دي سوسير في أنّه وسّع مجالها الإجرائي لتشمل ظواهر مختلفة من الحياة الإنسانية ، وبذلك يكون قد أسس علما مستقلا يتخذ العلامات موضوعا له سواء أكانت تلك العلامات لسانية ، أم غير لسانية ، وهذا العلم هوالسيميائية ‹SEMIOTIQUE ›.

العلامة عند بيرس ثلاثية المبنى ، تتكون من :

المصورة : هي الحامل المادي للعلامة ، وتقابل الدال عند دي سوسير .

المفسرة : تقارب مفهوم المدلول عند دي سوسير غير أنّها تختلف عنه في كونها علامة ثانية ناتجة عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر .

الموضوع : هو الشيء الذي تحيل إليه العلامة .

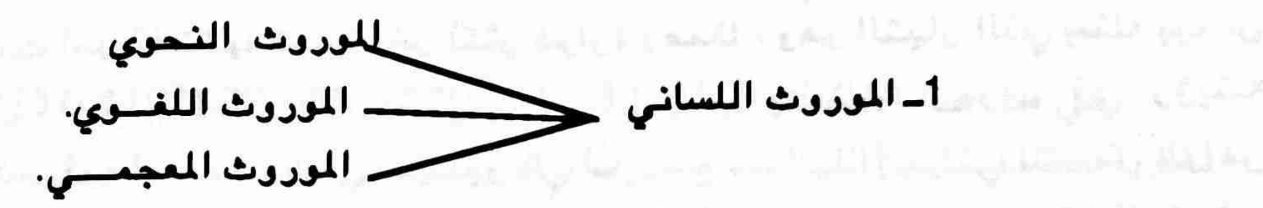
أصبح التقسيم الذي وضعه بيرس للعلامة المقولة الأساسية في الدراسات السيميائية ، إذ إنّه يفرّع العلامات من حيث علاقة المصورة بموضوعها الذي تمثله في الواقع إلى علامة أيقونة ‹ICONE › وعلامة مؤشرة‹INDICE › وعلامة رمز ‹SYMBOLE › ‹3›.

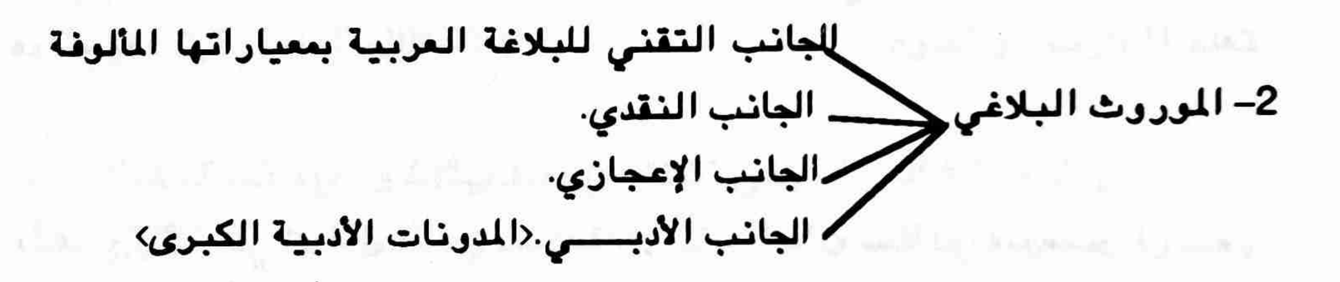
بهذا التحول العميق في المسار التطوري للمقاربة العلمية للعلامة في إطارها التاريخي ، والمعرفي ، اكتملت الرؤية التماملية بمرجعيتها الفلسفية والعلمية للمنوال السيميائي المعاصر في رحاب الحقول المعرفية للعطاءات العلمية ، والثقافية ، والحضارية للفكر الإنساني .

العلامة في التراث

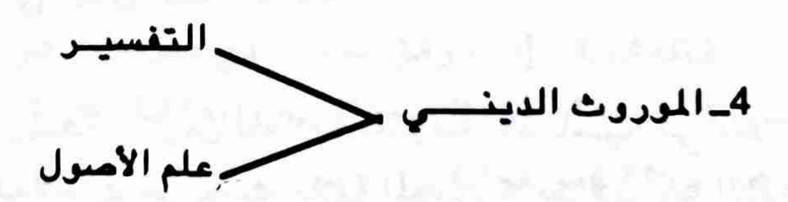
إنّ التراث الفكري العربي بشموليته الحضارية لا يعدو أن يكون في جوهره مخزونا معرفيا ، وثقافيا ، يتبدى في صورة نظام من العلامات الدالة وتتحقق سيميائية هذا النظام في إطاره التاريخي والثقافي والحضاري المتجانس .

إذاما تأملنا مليا الإطار العلمي والثقافي للتراث العربي نجده يتجلى في المحطات التالية:





3ـ الموروث الفلسفي



5ـ الموروث الاجتماعي : ويمثله ابن خلدون دون سواه.

من مميزات التراث العربي أنّه يتمركز حول الوحي ‹ القرآن الكريم بأبعاده الروحية العقائدية والاجتماعية والعلمية واللسانية . إذ منذ كان القرآن الكريم كان التأمل في العلامة ، واعتبار دلالتها بالنظر والتدبر والتفكر . وقد يتضح ذلك من خلال التوجيهات القرآنية التالية

قـولـه تعـالى:

إنّ في ذلك لآيـــــات للمتـوسمـيـ ـن (4)
إنّ في ذلك لآيـــــات لقوم يتفكـــرون (5)
إنّ في ذلك لآيـــــات لقوم يعقلـــ ـون (6)
وعلامـات وبالنجـم هـــم يهتـــدون (7)
فاعتبروا يـــا أولـــي الأبصـــــار (8)

في رحاب هذا التوجيه القرآني كان التعامل مع العلامة من أجل تفسير دلالتهاالكونية ، والروحية والاستدلال بحاضرها على غائبها.

يقول القاضي عبد الجبار(415هـ)«إن من حق الأسماء أن يعلم معناها في الشـاهد،ثم يبنى عليـه الغـائب.» (9) . وقـد أومـأ الى ذلك أيضـا الراغب الأصبهاني(565هـ) حين حديثه عن الفقه حيث قال:«إن الفقه هو معرفة علم غائب بعلم شاهد»(10) من هذا المنطلق تعامل ـ وبهذ الوعي-الفكر العربي مع العلامة من حيث هي حقيقة حسية حاضرة تحيل الى حقيقة مجردة غائبة.

1-مفهوم العلامة

إن مفهوم العلامة عند الدارسين الأقدمين يتجاور مع مفهوم السمة والأمارة والدليل ، وكل ذلك يتعلق بالدلالة وهي في تصورهم«كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر.»(11)

يقول ابن فارس (395هـ)حين حديثه عن مادة(دل) «الدال واللام:أصل يدل على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها والدليل الأمارة في الشيء»(12)

ويقول أبو هلال العسكري (400هـ) في هذا الشأن في«سياق حديثه عن العلامة والدلالة:«...يمكن أن يستدل بها أقصد فاعلها ذلك،أم لم يقصد،والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها،وليس لها قصد إلى ذلك(...)وآثار اللص تدل عليه،وهو لم يقصد ذلك وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون استدلنا عليه بأثره وليس هو فاعل لأثره عـــن قصد» (13) وهذه إشارة واعية من أبي هلال الى إشكالية القصدية في العلامة،وهي الإشكالية التي تعد الآن في الفكر السيميائي المعاصر موضوع جدل بين فريقين،منهم من يؤكد الطبيعة التواصلية

للعلامة،ويمثل هذا الفريق كل من بريطو ومونان ومارتيني في الثقافة اللسانية والسيمائية الفرنسية،وهم يرون أن العلامة تتكون أساسامن دال ومدلول والقصد.

أما الفريق الثاني فيركز على الجانب التأويلي للعلامة:أي من حيث قابلية العلامة للتأويل الدلالي بالنسبة للمتلقي،ويمثل هذا الاتجاه رولان بارت وهوالاتجاه الذي ينعت بالسيميائية الدلالية.

نلفي هذا التصور واردا أيضا عند الراغب الأصبهاني حيث يقول:(الدلالة ما يتوصل به الى معرفة الشيء،كدلالة الألفاظ على المعنى،ودلالات الإشارات والرموز والكتابة.وسواء أكان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة،أم لم يكن بقصد،كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي ،قال تعالى: ما دلهم على موته إلاّ دابة الأرض.»(14)

فالراغب بهذا التصور للدلالة يوسع المجال الإجرائي للعلامة لتشمل أنماطا لسانية وسيميائية (الألفاظ،الإشارات،الرموز،الكتابة) ثم يؤكد هو الآخر قضية القصدية،وعدمها في العلامة إذ تتحقق دلالة العلامة في محيطها الطبيعي والاجتماعي والثقافي سواء أكان هناك قصد،أم لم يكن.وقد كان على وعي عميق عندما جسد ذلك بصورة سليمان عليه السلام، كما ورد ذلك في الآية الكريمة، إذ بعد وفاته ظل حولا كاملا منتصبا، ومتكئا،على عصاه هذه الهيئة هي علامة دالة أوّلتها الجن بدلالة الحياة،لذلك ظلت تسعى وتعمل كأنها مؤمورة، غير أن الأمر ههنا ليس بالنطق، أو الإشارة، وأنما الأمر ههنا كان بالهيئة، أوالنصبة كما يقول الجاحظ فهي،إذا،علامة دالة على الحياة لدى الكائن الحي./وما دلهم على موته إلاّدابة الأرض/بالتقادم بدأت الأرضة تأكل عصاه أومنسأته،وحين ذلك خرّ ساقطا وهذه الهيئة علامة فناء وانتهاء.

2-القيمة الدلالية للعلامة في النظام التواصلي:

لقد حظي النظام التواصلي لدى الدارسين الأقدمين باهتمام ملحوظ، إذ إنهم ماانفكوا يتد ارسونه تدارسا شاملا، ويصرحون في ظل هذا التدارس بأهميته في الحياة الإنسانية.من ذلك ما أومأ إليه ابن سينا(428هـ) إذ قال:« لما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة الى المحاورة لاضطرارها الى المشاركة،والمجاورة، انبعثت الى اختراع شيء يتوصل به الى ذلك (...) فمالت الطبيعة الى استعمال

الصوت،ووفقت من عند الخالق بآلات تقطيع الحروف،وتركيبها معا،ليدل بها على مافي النفس من أثر، ثم وقع اضطرارثان الى إعلام الغائبين من الموجودين في الزمان، أو المستقبلين،إعلاما بتدوين ما علم،فاحتيج الى ضرب آخر من الإعلام غير النطق فاخترعت أشكال الكتابة.»(15)

من ههنا يتبدى أن النظام التواصلي يحقق النزعة الاجتماعية للانسان في هذا الكون،وهو الوسيلة الجوهرية التي يستخدمها العنصر البشري من حيث هو كائن مكلف متكلم، والعنصر النواة الذي يكون النظام لايعدو أن يكون العلامة نظرا لطبيعتها الدلالية، والإبلاغية.يقول الغزالي (505هـ) في هذا الشأن:« لامتكلم إلاّ وهو محتاج الى نصب علامة،لتعريف مافي ضميره» (16)

هذه إيماءة واعية من الغزالي الى أهمية العلامة في النظام اللساني.نجد هذا الوعي بأهمية العلامة في الحياة الإنسانية مألوفا وشائعا عند الجرجاني(471هـ) يتجلى ذلك واضحا من قوله :«اللغة تجري مجرى العلامات، والسمات، ولامعنى للعلامة، أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه.»(17)

3-طبيعة العلامة:

لقد اهتم الدارسون الأقدمون على اختلاف اتجاهاتهم العلمية من فلاسفة ولغويين، وفقهاء،بطبيعة العلامة من حيث هي شيء محسوس بديل في الواقع المدرك،عن شيء مجرد غائب عن الأعيان.

يقول ابن سينا في هذا الشأن:«إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها،صور الأمور الخارجية، وتتأدى عنها الى النفس، فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا،وإن غابت عن الحس(...)ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم،ارتسم في النفس معني فتتعرف النفس أنّ هذا المسموع لهذا المفهوم،فكلما أورده الحس على النفس التفتت الى معناه .»(18)

إذا ما تأملنا مليا تصور ابن سينا لدلالة اللفظ نلفيه يتوافق تماما مع تصور دي سوسير للعلامة. وقد يتضح ذلك أكثر من خلال المقابلة التالية.

ابن سينا ——— مسموع اسم ، دي سوسير ——— صورة سمعية

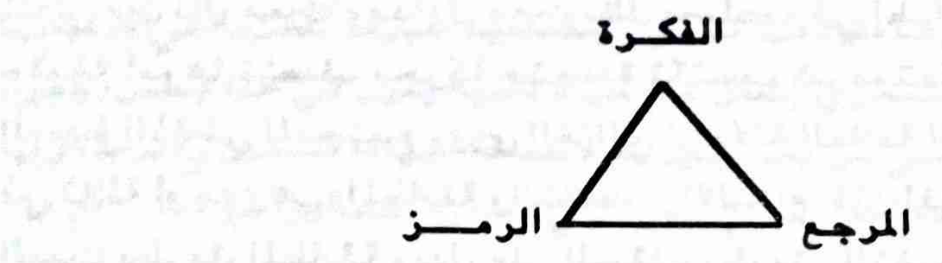
معنى-مفهوم تصور-مفهوم

فالعلامة في نظر ابن سينا هي ثنائية المبني تتكون من (مسموع اسم)و (معنى) وبهذا التصور يلغي ابن سينا من مفهوم العلامة الواقع الخارجي، أوالمرجع الذي تحيل اليه العلامة وذلك ما فعله دي سوسير أيضا.

بيد أننا نجد عصبة غير قليلة من الدارسين الأقدمين تعد المرجع طرفا أساسيا في العلامة.من هؤلاء الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، حيث يقول:«إن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذى في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان.«(19) فالعلامة في نظر الغزالي كيان متكامل يتكون من أربعة أطراف أساسية:

- الموجود في الأعيان.
- الموجود في الأذهان.
- الموجود في الألفاظ.
- الموجود في الكتابة.

إن أدنى تأمل فيما أومأ إليه الغزالي، يرشدنا الى أنه قد كان أدرك أهمية اللغة الإنسانية التي تعكس قدرة الإنسان العقلية في إبداع نظامه التواصلي،لتحقيق إنسانيته في الوجود،إذ إنه يكيف تعامله مع الواقع الخارجي من خلال الكفاية العقلية التي تسمح له بإبداع النمط الترميزي الدال، وتحديده وفق مايسمح به التصور الحسي، وما يوفره الوسط من إثارات ترتبط بعالم الأشياء. ومن ههنا أمسى هذا التصور لعالم الأشياء قطب الرحى في النظرية الدلالية الإحالية التي قال بهاأجدن ورتشار(RICHARDS et OGDEN) في كتابهما معنى المعنى (The Meaning of meaning) حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكارمن جهة،والأشياء المشار إليها من جهة أخرى.وقد اختصرا فكرتهما في شكل مثلث اشتهر في الدراسات الدلالية.



يجدربنا، ههنا أن نقارن بين مصطلحات الغزالي ومصطلحات أجدن ورتشاردز:

1-الرمز يقابل عند الغزالي * الموجـــود في الألفـــاظ

2-الفكرة تقابل عند الغزالي * الموجـــود في الأذهـــان

3-المرجع يقابل عند الغزالي * الموجـــود في الأعيـــان

فالعلاقة بين الموجود في الألفاظ (الرمز-الدال)والموجود في الأذهان (الفكرة-المدلول)علاقة سببية، أي أن الدال يستدعي في ذهن المتلقي المدلول،كما أن المدلول يستدعي في ذهن المتكلم الدال الملازم له.

لذلك فإن التصورات، والمفاهيم المستوحاة من المرجع الخارجي للوسط اللغوي قابلة لأن تكون مشتركة بين جميع أفراد المجتمع البشري،بينما هذه الخاصيةتفتقر إليها الموجودات في الألفاظ(الدوال)وارتباطها بالمدلولات،لأنها تواضعية واصطلاحية.وقد كان أشار الى ذلك الغزالي بواضح العبارة إذ قال:«الموجود في الأعيان والأذهان، لايختلف باختلاف البلاد والأمم، بخلاف الألفاظ والكتابة فإنهما دالتان بالوضع والإصطلاح.» (20)

نلفي هذا التصور للعلامة ـ بأطرافها المذكورةسالفنا-عندحازم القرطاجني (684 هـ) الذي يقول في هذا الشأن:« ...قد تبين أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة على ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام والأذهان.» (21)

4-المجال الدلالي للعلامة

إن المجال الإجرائي للعلامة هو أوسع بكثير مما يتصوره العرف اللغوي، إذ إن العلامة بنمطها السيميائي ذات فضاء دلالي ليس من اليسير إخضاعه لاقتران

ثنائي بين دال معين، ومدلول معين يظل يصاحبه في إطراد رتيب. إن العلامة في حقيقة أمرها تتصف بحركة متجددة تكتسب شرعيتها الإبلاغية والدلالية من الوسط الثقافي للمجتمع . يرى الغزالي:أن دلالة العلامة اللسانية بخاصة تنحصر في ثلاثة أوجه وهي: المطابقة والتضمن والالتزام، فإن لفظ البيت يدل على معنى البيت بطريق المطابقة ويدل على السقف بطريق التضمن ،فإن لفظ البيت يدل على معنى البيت بطريق المطابقة و يدل على السقف بطريق التضمن لأن البيت يتضمن السقف، وأما دلالةالالتزام فهى كدلالة لفظ السقف على الحائط فهو كالرفيق الملازم له الخارج عن ذات السقف الذي لاينفصل عنه.(22)

إن المجال الدلالي نجده واضحا أكثر عند الجرجاني حينما حاول أن يصنف الخطاب المنجز في الثقافة الإنسانية.حيث يقول:«الكلام على ضربين:
ضـــرب : أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده .
وضرب آخر: أنت تصل منه الى اللفظ ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه ،ثم تجد لذلك ألمعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض.»(23)

إذا نظرنانظرةعجلى في قول الجرجاني نجده يقترب من مفهوم بيرس للعلامة من حيث قابلية المفسرةلأن تتحول الى متوالية من العلامات لها فضاء دلالي غير محدود .

وقد وضح ذلك الجرجاني بقوله:«المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر.»(24)

5-تصنيف الدلالات عند الجاحظ

إن أقل الناس إلماما بالأفكار ألمتوافرة والمتواترة في مدونة الجاحظ الأدبية يدرك لامحالة أن الجاحظ ينفرد بكثير من المرتكزات الفكرية الرائدة في الحضارة الإسلامية والعربية، إذ إنه يتميز عما سواه بالوعي العميق والرؤية العلمية النافذة حين تناوله للقضايا الفكرية والأدبية بعامة واللسانية بخاصة .

فهو حينما أنبرى يقارب الدلالات في إطارهاالمعرفي الشامل توصل- وبوعي

علمي عميق- إلى تصنيف الدلالات تصنيفا تقتضيه طبيعة العلامة في محيطها الطبيعي، والثقافي، والحضاري بشكل عام.حيث نلفيه يقول في هذا الشأن«جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء، لاتنقص ولاتزيد،أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد، ثم الخط ،ثم الحال التي تسمى نصبة» (25)

يجدر بنا ههنا أن نورد تلك الدلالات التي أومأ اليها الجاحظ حسب ترتيبها المشار إليه في القول المذكور:

اللـفظ : يعني به الجاحظ العلامة اللسانية العرفية المتواضع عليها في المجتمع اللغوي التي تتكون من دال (الصورةالسمعية)، ومدلول(المفهوم الذهني الذي يقترن بتلك الصورة).

الإشارة : هي جميع الحركات والإيماءات الدالة،فهي من ههنا علامات بحكم طبيعتها التواصلية.بيد أنها علامات من نوع خاص،إذ إنها لاتخضع للتقطيع المزدوج الذي هوخاصية من خصائص العلامة اللسانية(اللفظ).

العقد : وهو الحساب بدون اللفظ والخط،والعقد وسيلةمن وسائل البيان،غير أن دلالته محدودة - في الأصل - في عقد الحساب بالأصابع.والجاحظ يرى أن العقد كاللفظ، والإشارة،إذ له دلالة مباشرة في إيصال المعنى.

الخـط : وهي الدلالة البيانية الرابعة عند الجاحظ وفعاليته عنده تتعدى الزمان والمكان،فاللسان مقصور على القريب الحاضر،والقلم مطلق في الشاهد الغائب.

النصبة : وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشير بغير اليد، وذلك ظاهرفي خلق السموات والأرض وفي كل صامت ناطق.فالنصبة،إذا،هيئة دالة على نفسها من غير وسيلة،ودلالتها مبنية على نظرة تأملية.

6-أنواع العلامات:

إن العلامات في الموروث الفكري العربي تنقسم الى أنواع يمكن لنا حصرها

في المجال التالي:

أولا : إذا نظرنا الى العلامة من حيث طبيعة الدال فهي لفظية وغيرل لفظية



ثانيا : فإذانظرنا الى العلامة من حيث العلائق القائمة بين طرفيها الأساسين (الدال والمدلول) فهي إما وضعية أو عقلية أوطبيعية .



وإذا نظرنا إلى العلامة اللفظية الوضعية نجدها تتفرع الى مطابقة وتضمن والتزام .



نورد ههنا تلك المفاهيم التي ذكرناها مجددا لتوضيحها:

1- العلامة الوضعية:

هي العلامة الاتفاقية المتفق عليها،أوالمتواضع عليها بين أفراد المجتمع اللغوي

.ويشمل هذا النوع كل العلامات اللفظية.ولكي تتحقق الدلالة في العلامة اللفظية لابد من توافر الحقائق التالية:

1-اللفظ : وهو نوع من الكيفيات المسموعة.
2-المعنى : الذي وضع اللفظ له.
3-إضافة عارضة بينهما هي الوضع ، أي جعل اللفظ بإزاء المعنى.

2-العلامة العقلية :

يقصد بهذا المفهوم دلالة الأثر على المؤثر،كدلالةالدخان على النار والسحاب على المطر.فالعلامة العقلية في التراث العربي تنحصر في العلاقة العلية، أوالسببية أي أن يجد العقل علاقة ذاتية بين الدال والمدلول.

3-العلامة الطبيعية :

الطبيعة ههنا تتعلق بمفهوم الطبع، المراد إذا، بالعلامة الطبيعية هي تلك العلامة الناتجة عن إحداث طبيعة من الطبائع سواء أكانت طبيعة اللفظ، أم طبيعة الحامل المادي للعلامة . كل العلامات التي تعكس أصوات الطبيعة تندرج ضمن هذا الصنف، كذلك الصيحات المصاحبة للانفعالات والتبدلات الفيزيولوجية، ملامح الوجه تغير لونه من حالة إلى أخرى. (27)

من خلال هذا العرض المتواضع لمفهوم العلامة في التراث العربي القديم،يتبدى لنا أن أسلافناالأقدمين كانوا قد تنبهوا-في فترة مبكرة جدا-إلى أهمية العلامة من حيث هي حقيقة مادية حسية تحيل إلى حقيقة مجردة غائبة.تعد هذه المفاهيم الأولية أرضيةصلدة لإمكانية وجود تفكير سيميائي عربي أصيل.

الهوامش

1- F . de SAUSSURE , Cours de linguistique générale, p; 98

2- المرجع نفسه، ص 98

3- DUROT et TODOROV, Dictionnaire des sciences du langage, p.113
4- الحجر اية 75
5- الرعد اية 4
6- الرعد اية 4
7- النحل اية 16
8- الحشر اية 2
9- القاضي عبد الجبار، المغني 5\186
10- الراغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، (مادة فقه)
11- الشريف الجرجاني كتاب التعريفات، ص46
12- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة (مادة دل)
13- أبوهلال العسكري، الفروق في اللغة، ص10
14- الراغب م، ن، ص. (دل)
15- ابن سينا، الشفاء(العبارة)ص 2،1
16- الغزالي، المستصفى في علم الأصول 48/1
17- الجرجاني، أسرار البلاغة ص 325
18- ابن سينا، المرجع نفسه ص 4،3
19- الغزالي،معيار العلم، ص35، 36
20- المرجع المذكورسابقا ص75، 76
12- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص 19
22- الغزالي معيار العلم، ص76
23- الجرجاني ، دلائل الإعجاز،ص202
24- الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص203
25- الجاحظ البيان والتبيين 76/1
26- عاطف القاضي،الدلالةعندالأنصاري، مجلةالفكرالعربيالمعاصرص5العدد 25 آذار،نسان 1978
27- عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، ص18وما بعدها.

❊ ❊ ❊



سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية

بقلم :

د/ مختار حبار

1- مقدمة
2- سمطقة الخطاب
3- سيميائية الشكل
4- سيميائية البنى الصغرى
5- خاتمة

مقدمة

منذ مطلع هذا القرن، عرف فردينان دي سوسير (-1913م) اللغة، بأنها «منظومة من العلامات التي تعبر عن فكرما»(1)، وأنها تشبهها في نظامها، منظومات أخرى من العلامات مثل«أبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وضروب المجاملة.والاشارات العسكرية» (1) وغيرها، إلا أنه يرى أن المنظومة اللغوية«أهم هذه المنظومات على الإطلاق» (1)

وعرف العلامة اللغوية على أنها« دال، ومدلول» (2) أي منطوق، ومفهوم، ثم دعا إلى علم يدرس نظام هذه العلامات، ويضبط القوانين التي تنظمها، سماه: السيميائية (SEMIOLOGIE). أي« علم العلامات» (3)، غير أنه لم يحدد هذه القوانين، ولم يتنبأ بمستقبل هذا العلم بعده، فقال:« ولكون خلقها لم يتم بعد، فإنه يغز علينا أن نعرف ما ستؤول إليه» (4).

وتفيدنا الدراسات الحديثة بأن«الدرس السيميائي» أو«علم العلامات»قد« أنتشرمنذ الستينات في أنحاء العالم الأروبي، والآسيوي، والأمريكي، عن طريق تأسيس جمعيات، وإصدارمجلات تهدف الى نشر الوعي باهمية«السيميائية» أو «علم العلامات»، منها:«الجمعية العالمية للسيميو طيقا» التي أنشئت في باريس

سنة 1969، والتي تصدر عنها مجلة فصلية عنوانها«سيموطيقا، SEMIOTICA»، كما نذكر على سبيل المثال أنه في سنة 1973عقد في ميلانو بإيطاليا أول مؤتمر عالمي للسيميو طيقا » (5) .

وأما في العالم العربي- فإن الدرس السيميولوجي، ماأنفك ينتشر باحتشام، عن طريق الترجمة (6) والمحاولات المنشورة في بعض المجلات (7) أوفي بعض الكتب التي بدأت تظهر وهي تحمل بين دفتيها تعريفا بهذا العلم، وبعض المحاولات التطبيقية التي تجرب قراءة النص الأدبي قراءة سيميائية (8).

ولعل السؤال الذي ينبغي أن نطرحه على أنفسنا الآن هو: كيف يمكن لنا أن نقرأ النص الأدبي قراءة سيميائية؟ أو بمعنى آخر: كيف يمكن للنص الأدبي أن يصبح حقلا للدراسة السيميائية؟

ومحاولة منا للإجابة على ذلك، فإن عددا من الدراسات الحديثة التي أطلعنا عليها،لم نجدها قد خرجت في مجملها عن مبدإ التقسيم الثنائي للكلام الذي أصله عبد القاهر الجرجاني بقوله:« الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لاتصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده،ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (9)

هذا المبدأ- الذي يفضي ضربه الأول الى الوقوف عند حدود« المعنى» فحسب، بينما يفضي ضربه الثاني الى« معنى المعنى»- هو القاعدة الأساس التي تبنى عليها الدراسة السيميائية، وهي القاعدة نفسها التي ألفينا [مايكل ريفاتير] يقول بشأنها« إن الأدب بقوله شيئا، يقول شيئا آخر، ويمكن طرح القاعدة طرحا متطرفا- عن طريق قياس المخالفة- بالقول: إن الأدب عندما يقول شيئا يقول لاشيء» (10) ؛ وينبغي أن نلاحظ الاتفاق العجيب بين الرجلين !

ومعنى ذلك، أن النص الأدبي ولكي يكون« علامة» كبرى، فهو إما« أن يقول شيئا ليقول شيئا آخر» وهذا في حالته الفنية، التي لاتشير فيه العلامات الافرادية المنتظمة في سياق، أو تدل على نفسها فحسب، بل تدل على« مفهومات»

أخرى مصاحبة للمدلولات الاصطلاحية. وهي «المفهومات» نفسها التي أطلق عليها الجرجاني«معنى المعنى» وأطلق عليها ريفاتير«اللانحوية» ويطلق عليها بعض البلاغيين اليوم اسم«الإبلاغية» ويمكن أن نطلق على ذلك أيضا اسم« البلاغية» وإما« أن يقول شيئا ليقول لاشيء». وهذا في حالته التواصلية، التي لاتشير فيه العلامات الإفرادية المنتظمة في سياق تواصلي، ولاتدل الا على نفسها، أي على مدلولاتها الا صطلاحية، فيكون النص حينئذ« علامة» كبرى أيضا،ولكن دالة على« لاشيء»!

ومن أيسر الأمور أن يفرق المتلقي بين نص أدبي فني، وآخر تواصلي،«فعندما يتوقف القارئ عند كلمات يتوقع منها التعبير عن الواقع دون أن تفعل، فحينذاك تبدأ الأشيأ بالظهور بوصفها علامات، ويصبح النص حقلا لسمطقة*، وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع، نقطة انطلاق لدلالة النص» (11).

وإذا كان بإمكاننا أن نفرق بين ضربي الكلام: الفني والتواصلي، من حيث أنفتاح الفني، وأنغلاق التواصلي، دلاليا، كان بإمكاننا أن نتساءل عن نظام العلاقات الذي ينتظم العلامات في كل ضرب ؛ إننا نرجع الى عبد القاهرالجرجاني في كتابيه :(الدلائل، والأسرار) فنجده في تحليلاته غالبا مايركز على مستويين: مستوىً نحوي تركيبي، قد تكون العلاقة الإسنادية فيه بين العلامات علاقة تآلفية، وقد تكون علاقة تخالفية، ومستوى معجمي، قد تكون العلاقة النسقية فيه علاقة تآلفية، وقد تكون علاقة تخالفية، فإذا كانت العلاقة في المستويين النحوي والمعجمي أو في أحدهما علاقة تآلفية كانت العلامات عندئذ تقوم غالبا بوظيفة حقيقية وتواصلية، وإذا كانت تلك العلاقة تخالفية، كانت العلامات عندئذ تقوم غالبا بوظيفة مجازية فنية، وحينئذ لاينبغي للمتلقى أن يقف عند حدود المفهومات السطحية، بل عليه أن يغوص على المفهوم العميق للنص الذي منه تنبع الوحدة العضوية، ونشير هنا الى أن ريفاتير يضيف الى المستويين السابقين مستوى ثالثا هو المستوى الايقاعي، ولاشك أن هذه المستويات الثلاثة هي التي تضفي على النص طبيعته الأدبية.

ومما يبدو معسرا من الأمور، أن يصل القارئ الى تحديد«الدلالة» العميقة أو «سيمانطيقية» النص الأدبي، وتحديدها في القراءة الأولية ضروري، إذ بدونها

لايمكن أن نقرأ النص الأدبي قراءة سيميائية، فإذا كانت العلامة في اللغة تتألف من (دال ومدلول) مثلما عرفها دي سوسير، فإن النص الأدبي كله- عند تحديد دلالته العميقة- يصبح علامة كبرى، تتألف بدورها من دال، هو النص كبنية لسانية ، ومدلول، هوالدلالة العميقة نفسها التي انتجها النص نفسه، أو بنيته النفسية الكلية، التي اطلق عليها ريفاتير في نص سابق:«الشئ الآخر» الذي يقوله النص الأدبي عندما يقول شيئا.

ولعنا لسنا في حاجة الى التأكيد على أن لكل مبدع طريقته الخاصة، وأسلوبه المتميز، الذي يتعامل به مع الأدوات التعبيرية التي يشكل بواسطتها هيكل نصه الأدبي، الذي يمكنه من أن يقول«المعنئ»و«معنى المعنى» أو من أن يقول«شيئا» ليقول«شيئا آخر»، هوالدلالة العميقة، أو الرؤية الفنية الثابتة في النص، والموحدة لمتغيراته، وما ينبغي التصدي له الآن، هو ماهية السمات البنائية التي تجعل من النص الأدبي الصوفي يتميز عن غيره من النصوص اللا صوفية، والتي بواسطتها يستطيع أن يقول شيئا، ليقول شيئا آخر، هو الدلالة الصوفية.

2 - سمطقة الخطاب

ولتوضيح سيميائية القصيدة الصوفية، أو«سمطقتها» مثلما يعبر السيميائيون، يكون من المناسب أن أنطلق من نظرية أحد الشكلانيين الروس، هو« بيتر بوجاتيرف» والذي قام بتصنيف المبادئ الأساسية للسمطقة المسرحية، وتركز نظريته على أن خشبة المسرح، هي التي تحول كل شيء فوقها الى علامات، تحمل سمات ومحمولات جديدة لم تكن لها من قبل، ويقول بالحرف:«تكسب الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية على خشبة المسرح سمات خاصة، وصفات ومحمولات لاتكون لها في الحياة العادية» (12)، ومعنى ذلك أن خشبة المسرح هي التي«تمسرح» كل مافوقها، إذ« بمجرد ظهور الأشياء عليها يلغي وظيفة الظاهرة العملية لصالح دور رمزي» (13).

وقياسا على النظرية السابقة يمكن القول: إنه بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلا من أشكال القصيدة الصوفية، فإن كل شيء في قصيدته يتصوف، أو يرفع الى أجواء صوفية، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية، إن الشاعر نفسه، يصبح علامة من العلامات

الهامة التي تسهم في بناء «خشبة» القصيدة الصوفية، وإزالة الإبهام الذي يلف مقصديتها، وبخاصة منها القصائد التي تخلو أو تكاد تخلو من العلامات الصوفية المخصوصة بالتعبير الصوفي، ومهما كان الأمر فإن أية قصيدة صوفية لابد أن تخضع في بنا ئها « للمثلث الصوفي» (14) مثلما يخضع له الشاعر الصوفي في مقاماته وأحواله.

3- سيميائية الشكل

لقد حاول الصوفية- ابتداء من ابن الفارض في قصيدته التائية المسماة «نظم السلوك» (15)- أن يخلقوا شكلا للقصيدة الصوفية متميزا، يخضع في بنائه للتجربة الصوفية المتميزة، والتي تخضع بدورها الى «المثلث الصوفي»، والذي يعتبر هو والشكل بمثابة شئ واحد له: ظاهر وباطن: المثلث الصوفي يمثل الوجه الباطن، في حين يمثل الشكل المتحقق صوتيا وكتابيا الوجه الظاهر، إذ تمتزج التجربة الصوفية وهي باطن، بالتجربة الشعرية وهي ظاهر.

ومن ثم فإن هذا الظاهر، الذي هو الشكل، أو البنية اللسانية، نجده قد انقسم بدوره، وفق انقسام الباطن الذي هو البنية النفسية أو الدلالية، الى قسمين كبيرين، لاالى ثلاثة، لاسقاط قسم ثالث منهما في الشكل دون الدلالة العميقة، كما سنوضح ذلك فيما يلي:

-القسم الأول ، من بنية القصيدة الصوفية غالبا هو قسم[غياب]، ويشتمل عادة على بنى صغرى قد تكون متداخلة، هي توظيف أيقونات(16) معينة مثل: الغزل والحنين، والرحلة، ومافي حكمها من معجم لغوي، ويمثل هذا القسم دلاليا في المثلث الصوفي اصطلاح:

«خلق 1=الفرق الأول»، وهو القسم الذي يتجه فيه الشاعر من خلال بناه نحو"حق"في قمة المثلث الصوفي، مثل قول ابن الفارض (17):

فلي بين هاتيك الخيام، ضنينة * علي بجمعي، سمحة بتشتتي
محجبة بين الأسنة والظبى * إليها انثنت ألبابنا إذ تثنت
تتيح المنايا إذ تبيح لي المنى * وذاك رخيص، منيتي بمنيتي

- والقسم الثاني من بنية القصيدة هو غالبا قسم [حضور] ويشتمل عادة على بني صغرى، قد تكون بدورها متداخلة، هي توظيف أيقونات معينة مثل المحبة، والخمر، وما في حكمهما من معجم لغوي، بالاضافة الى معجم لغوي صوفي خاص بالحضور مثل« الجمع والفرق »و« جمع الجمع »،و« فرق الفرق » و « الفناء والبقاء »و« فناء الفناء وبقاء البقاء » وغيرها، ويمثل هذا القسم دلاليا في المثلث الصوفي اصطلاح« خلق 2 =الفرق الثاني » وهو القسم الذي يلتفت فيه الشاعر من خلال بناه نحو« حق »في قمة المثلث الصوفي، وينبغي الانتباه بعناية خاصة الى القول:« يتجه نحو »في القسم الأول، و« يلتفت نحو » في القسم الثاني،و« نحو »تمثل نقطة استقطاب دائمة على رأس المثلث هي« الحق »،ويمكن أن نمثل للقسم الثاني هذا بقول ابن ا لفارض أيضا(18) :

ولمــــا توافينا عشاء وضمنــــــا * سواء سبيلي ذي طوى والثنية

ومنت وماضـــــنت علي بوقفـــــه * تعادل عندي بالمعرف وقفتــــي

عتبت فلم تعتب، كأن لم يكن لقـــا * وما كان إلا أن أشرت وأومــــت

-وأما القسم الثالث، الذي لانجد له وجودا ملموسا ومستقلا في بناء شكل القصيدة العام، فإنه موجود ضمنيافي قسمها الثاني، بل هو نفسه القسم الثاني الذي سلف ذكره، انزاح من موقف« حق » في قمة المثلث الصوفي الى « خلق2=الفرق الثاني » الذي يمثل« اعتبار ما كان »، لأن موقف « حق » موقف المطلق واللانهائي، فلا كلام فيه. ولازمان ولا مكان، إنها في عمر الصوفي برهة لاسمك لها، ولهذه الصفات انزاح هذا القسم من موقف « حق » الى موفق« خلق=2 الفرق الثاني » الذي يكون فيه باستطاعة الشاعر أن« يعيش »، ويلتفت نحو، ليصف ماكان.

وإذن فشكل القصيدة الصوفية العام شكل ينقسم الى قسمين رئيسيين لا ثالث لهما: قسم غياب، وقسم حضور الذي ينزاح حتما الى مابعد الحضور، لكن الدلالة العميقة لهذا الشكل تحتفظ بأقسامها الثلاثة: (الفرق الأول] ، [الجمع]، [الفرق الثاني]، لأنها بناء نفسي، ولأن الشكل بناء لفظي، و[الجمع] يتحقق نفسيا أو صوفيا،ولكنه لا يتحقق لفظيا في التو والحين، فصاحب الجمع يكون عندئذ كالحالم ولايروي حلمه إلا بعد اليقظة، وهل يرويه مثلما رآه ؟

وما ينبغي أن أشير إليه الآن ، هو أن هذا الشكل النمطي بقسمية الأول والثاني يمكن أعتباره سيميائيا«دالا»، في حين يمكن اعتبار المثلث الصوفي«مدلولا»، أوبتعبير آخر، فإن شكل القصيدة الصوفية عبارة عن«علامة» كبرى، لها:«دال» هو الشكل الظاهر المتحقق لفظا وتقسيما، و«مدلول» هو مقامات وأحوالا، هذا من جهة.

ومن جهة ثانية، تجدر الإشارة الى أن ليس كل قصيدة صوفية هي بالضرورة تنقسم الى القسمين المذكورين، فقد يتوقف نظم الصوفي عند حدود القسم الأول:[قسم الغياب] دون أن يتجاوزه، وكمثال على ذلك فإن أغلب قصائد ديوان ابن الفارض من هذا القبيل، للدلالة سيميائيا على أن التجربة الصوفية ليست مكتملة، وقد ينسج تجربته انطلاقا من القسم الثاني، ويعني ذلك سيميائيا أنه تجاوز قسم الغياب الى قسم الحضور أو ما بعد الحضور، والأمثلة على ذلك كثيرة منها تائية أحمد البدوي التي يستهلها بقوله (19) :

دعني لقد ملك الغرام أعنتي	*	لكنني خضت البحار بهمتي
أصبحت في حانتها متجردا	*	بين الصفا أسعي وبين المروة

وقد ينظم الصوفي قصيدته مستوفيا بذلك القسمين المذكورين، وهذادلالة على اكتمال التجربة الشعرية والصوفية عنده، ودلالة أيضا على تحقيق الذات ظاهرا وباطنا، ومهماكان من أمر، فإن هؤلاء جميعا يخضعون لقسم معين أو لجميع أقسام«الدلالة»-أي المثلث الصوفي-التي تتحكم بثباتها في متغيرات نسيج المدلول، أي البنية التركيبية.

ومن جهة ثالثة، تجدر الاشارة الى أن الشكل الثنائي في بناء القصيدة الصوفية، قد انتقل بقسمية الى الموشح الصوفي، الذي ألفينا له واجهتين كبيرتين احداهما تخص جانب الغياب، وأخراهما تخص جانب الحضور، عند عدد من الوشاحين، اذكرمنهم أحمد بن عمار الجزائري، وسيدي ابن علي، والشيخ أحمد المنقلاتي من الجزائريين الذين عاشوا في العهد العثماني، والذين كانوا يمثلون مدرسة التوشيح الصوفية والمولدية في الجزائر في تلك الفترة.

4 - سيميائية البنى الصغرى

أشرت أثناءوصف الشكل العام للقصيدة الصوفية، الى أن كل قسم من قسميها يشتمل على بنى صغرى، هي عبارة عن عناصر جزئية مثل: الغزل، والحنين الى الوطن، والرحلة، وما في حكمها من معجم لغوي، وقد تكون هذه الموضوعات الجزئيةمتتالية، وقد تكون شبه متداخلة أو متداخلة، وتخص هذه الأجزاء عادة القسم الأول من القصيدة، لأنها أجزاء تمثل جانب الغياب عن الحضرة، كما يشتمل القسم الثاني منها على عناصر جزئية مثل: المحبة، والخمر، وما في حكمهما من معجم لغوي ، بالإضافة إلى معاجم صوفية ، بعضها خاص بالاحوال و المقامات، وبعضها خاص بمراتب الاقطاب ، وتمثل هذه الاجزاءجانب الحضوراو الغيبة عما سوى الحق .

ولا شك أن هذه العناصر الجزئية، هي التي تسهم في بناء النص الصوفي، بحيث (يستحيل في كليته، بمافيه من عناصر جزئية الى « وحدة سيميائية » أو« علامة » كبرى، يكون الجانب المادي الظاهري فيها، أو المنطوق هو الدال، أو هو « وسيلة نقل العلامة »، ويكون الجانب المعنوي الباطني فيها. أو المفهوم هو المدلول) (20)، وتبعا لذلك تكون العناصرالجزئية بدورها عبارة عن علامات صغرى لها دال ومدلول فضلا عن أن العلامات الأصغر أي الألفاظ غالبا ما تهتز دلالاتها الوضعية لتصبح رمزية.

إن العناصر الجزئية التي تقوم بدور المحاكاة، هي في الحقيقة عناصر نحوية لعناصر أخرى لانحوية، أي إنها «علامات العلامات »(21)، بمعنى أنها«تقول شيئا لتقول شيئا آخر »، وهذه العملية هي التي سماها بعض السيميائيين: «بالدلالات المصاحبة للدلات الاصطلاحية »(22)، وكان قد أطلق عليها الجرجاني:«معنى المعنى»(23)، ولكي« يكون المستوى التعبيري لهذه العناصر الجزئية سيميائيا، ينبغي أن تصلح الدوال فيها أن تكون أساسا لعلاقة علامية ثانوية »(24).

ولقد أثبتت الدراسة التي قمت بها للقصيدة الصوفية- أن كل عنصر من عناصرها الجزئية يقوم بوظيفة تعبيرية لها دلالة مصاحبة الى جانب دلالتها الاصطلاحية، وأن العلاقة القائمة بينهما علاقة مشابهة. تكاد تكون في أغلب الأحيان تامة، الى درجة تصبح فيه هذه العناصر الجزئية بمعجماتها اللغوية عبارة

من «أيقونات» لا بديل للصوفي عنها بغيرها، كيما يعبر عن مقاماته وأحوله الصوفية، التي ليست لها لغة نحوية مخصوصة بها، بمعنى أخر أننا عندما نقرأ نصا صوفيا، فإننا-وفي كل الأحوال-لانقرأ إلا الشبيه، أو المشبه به، أما المشبه له، فلا سمك له. وعند ئذ يصبح المشبه به الذي يستحيل إلى استعارة- باعتبار حذف أحد طرفيه حتما - إلى «أيقونة».

والأيقونة (ICON) من المصطلحات التي وضعها بيرس، وهي «علامة تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر خصائص الشيء المشار إليه نفسه»، والفرق بينها وبين« المؤشر» و «الرمز» عند بيرس، «هو أن الايقونة علامة، بينها وبين ما تدل عليه علاقة مشابهة تكاد تكون تامة (مثل الصورة الفوتوغرافية أو الرسم العمراني)،وأن المؤشر علامة، بينها وبين الموضوع الذي تدل عليه علاقة تجاور أو سببية (مثل الدخان مؤشر على وجود النار، وأثار الأقدام على الأرض مؤشر على المارة) فالمؤشر كناية، وأن الرمز علامة بينها وبين ماتدل عليه علاقة اصطلاحية عرفية محض(مثل شجرة: منطوقا ومفهوما)، ولا يعني الرمز عنده هنا مايعنيه في الاصطلاح النقدي» (16).

1- ومن هذه العناصر الجزئية التي نحسبها أيقونات في القصيدة الصوفية: موضوع الحب الحسي، والتغزل بالمرأة، وما في حكمه من معجم لغوي، ويمتد على مساحة النص الصوفي بقسميه، فمنه ما يختص بالقسم الأول:[الغياب]، ويمثل مرحلة ماقبل الاتصال أو الاتحاد: كالشوق، والهيام، والوله، والسقام، والحزن، واللوعة، والبعد والقرب، والتنائي والتداني، والنظرة، والاستلاب، والرضا، والذحول والمرض، ومايماثل ذلك من كلام الغزلين؛ ومنه ما يختص بالقسم الثاني:[الحضور] ويمثل مرحلة مابعد الاتصال أو الاتحادة كالوصل والفصل، واللقاء والبقاء، والفوز والرؤية، والجمع وجمع الجمع، والفناء والبقاءوالشهود والحضرة، والتوحيد والوحدة، ومايماثل ذلك من الألفاظ الدالة على الفوزبالحضور.

ومن أهم خصائص هذا المعجم الاستعارة، فأغلب علاماته مستعارة من المعجم العاطفي الحسي، التي يتداولها الغزلون من الشعراء، يتخذها الصوفية قوالب لهم جاهزة للدلالة بها على أحوالهم الصوفية في حبهم الالهي، لما بين الحبين من شبه كبير، حتى زعم أغلب الصوفية أن الحب الانساني إن هو الاحب صوري أرضي، لحب

حقيقي سماوي، بحيث يدل الأرضي الحسي على السماوي المجرد، وفق مايمليه السياق الشعري بقرائنه الصوفية من تأويل وتحويل لمسار اللغة العاطفية من دلالتها الحسية والاصطلاحية، الى دلالتها الروحية المصاحبة، وفي بعض ذلك يقول ابن الفارض (25):

وتظهر للعشاق في كل مظهر * من اللبس في أشكال حسن بديعة

ففي مرة لبنى وأخرى بثينة * وآونة تدعى بعزة، عزت

2 - ومنها موضوع الحنين، ،ومضوع الرحلة، وهما غالبا موضوعان متداخلان، وما في حكمهما من علامات، كالطلل، والجبال، والرواسي، وبروق الدار، وأثيلات الحمى، والمنعرج، والقباب، وأم القرى، ومكة وطيبة، والبقيع، وعالج والحمى، وجيرة الحمى، ووادي العقيق، وأرض الحطيم، والحجاز وقبا، وعرفات ومنى، والحمى وزرود، وسلع ونجد، وأرام اللوى والعذيب، والفلاة والفيافي والمهامه، وسائق الأظعان، وسائق الأين، وحادي السير، وحادي القطار، وشد الرحال، والمطي والركب، والدليل والحج، وسافر، ورحل، وعرج، وأسرى، وطي الفدافد، وغيرها مما يماثلها من العلامات الدالة على رسم مشاعر واحدة، أو متشابهة وفي بعض ذلك نجد ابن الفارض يقول (26):

سائق الظعن يطوي البيد معتسفا * طي السجل بذات الشيح من إضم

عج بالحمى يارعاك الله معتمدا * خميلة الضال ذات الرند والخزم

وقف بسلع، وسل بالجزع: هل مطرت * بالرقمتين، أثيلات بمنسجم؟

ناشدتك الله إن جزت العقيق ضحى * فاقر السلام عليهم غير محتشم

و تعمل علامات هذا المعجم في أغلبها على توصيل دلالة واحدة أودلالات متقاربة، هي التوق للهروب من واقع حرفي إلى واقع صوفي، لذلك فأهم مايتميز به هذا المعجم: أداة النداء« يا» مقدرة أحيانا كما في« سائق الظعن»، ومذكورة أحيانا أخرى كما في« يارعاك الله»، وهذه الأداة تقوم عادة بوظيفة الاستجارة والاستغاثة والصياح، طلبا للحمى أو الانقاذ.

ومن ثم فإن هذا المعجم في جملته يتخذ منحى إشاريا، يشكل في ظاهره رحلة إلى خريطة مكانية واقعية معروفة في الجزيرة العربية، ويرمز أو يحيل في باطنه على رحلة إلى خريطة تجريدية لاواقعية، يدل فيها المقدس الأرضي على المقدس السماوي، وهكذا يصبح هذا المعجم في اجماله ذا وجهين: يدل فيهما ظاهره على باطنه، وتدل فيه العلامات النحوية على علامات أخرى لانحوية.

3 –ومنها موضوع الخمر، و مافي حكمه من علامات : كالمدام ، والخمرالصرف ، والشم والذوق، والشرب والري، والنهل والعلل، والنشوة والسكر، والصحو، وآنية الخمر، كالكأس والقوارير، والأباريق وما في حكم ذلك ، كالسّاقي والنّادل ، والحان والدنان ، وهي في أغلبها من الألفاظ«النواسية» التي يتداولها أهل الشرب والتهتك، ومعاقرة الخمر المادية،يأخذها الصوفية علامات لهم جاهزة، للدلالة بها على أحوالهم الصوفية العالية، وقت الحضور والتجلي، في مقام الحضرة، لما بين حال الصوفي الذي سكربحبة ومحبته، وحال الخمارالذي سكر بخمره المادية، من شبه كبير، في العيش للنشوة بالنشوة، والطيش إذا قوي الشرب، وكان السالك مبتدئا غيرمدمن ولامتعود، والشطح في مقابل عربدة الخمار، وصحو الصوفي في مقابل صحو الخمار، وما إليها من الالتقاءات في الدلالة، بحيث يغدو المعجم الخمري الحسى يدل على سكر المحبة المجردة من الحس، وفق مايمليه السياق الشعري بقرائنه الصوفية، من تأويل وتحويل لمسار اللغة الخمرية من دلالتها الحسية الى دلالتها المجردة منه، ومن دلالتها الاصطلاحية الى دلالات مصاحبة.

4 –ومنها معجم صوفي يتداخل مع كل من المعجم العاطفي والمعجم الخمري، فلا هو من المعجم العاطفي، ولاهو من المعجم الخمري المحض، بل هو بين هذا وذاك، يتداوله الصوفية الواصلون جميعا، يستدلون به على أحوال الوجد العالية مثل: الفتح، والمنح، والموهبة، والهاتف، ،والوارد فإذا زالت الحجب، عمد الصوفي ألى معجم آخر أرقى للدلالة على حال الوجد الأكثر علوا ورقيا من وجد البوارق، مثل: الجمع، وجمع الجمع، والاتحاد، وجمع الإتحاد، والفناء، وفناء الفناء، ثم يؤول الأمر بعد ذلك الى آخر مقام عند الصوفية هو: الافاقة، والبقاء، والصحو، والفرق الثاني، وكلها بمعنى متشابه.

ولعل هذا المعجم، هو الأكثر دلالة على أن القصيدة، قصيدة صوفية، فلا المعجم العاطفي وحده، ولا المعجم الخمري وحده، يمكن أن يتخذ قرينة، على أن

القصيدة، قصيدة صوفية، إذا لم يكن فيها من المعجم الصوفي هذا، بعض ألفاظه، أو جلها أوكلها، مما يتخذ منها قرينة، فيكون ذلك إيذانا للقارئ كيما يحول محتوى القصيدة من مستواها الحسي، الى مستوى روحي، وإيذانا له بأن يقوم بعملية تفريغ وشحن، فيجاري الصوفية فيما قصدوه من دلالات باطنية -لا لغة لها- تسمو على مدلولات العلامات الإصطلاحية.

5خاتمــــة:

ثم إن توليد الدلالة في القصيدة الصوفية، لا يقتصر على الأيقونات السابقة وما يماثلها، بل فيها إمكانات تعبيرية أخرى لإنتاج الدلالة الثانوية، منها التضاد، والإيقاع الداخلي، والتراسل، والتغييب والتغريب، وإلغاء الآخر، وغير ذلك مما يحتاج الى وقفة أخرى أطول من هذه، ونخلص من كل ذلك إلى أن قراءة النص الصوفي قراءة سيميائية محاولة لإبراز إمكاناته التعبيرية التي تجعل منه نصا كليا هو عبارة عن علامة كبرى لها دلالة نحوية، ودلالة أخرى عميقة لانحوية، تقوم عند اكتشافها «بوظيفة جديدة وهي تغييرطبيعة العبارات، وهنا تصبح العبارات عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات» (27) ولولا هذه الطريقة التوليدية: لغة تلد لغة أخرى، لما كا للصوفية أن يعبروا عن عالم المواجيد المطلق، الذي ليس له لغة اصطلاحية، خاصة به، وخاص بها.

الهوامش

1-فرد ينان دي سوسير- محاضرات في الألسنية العامة(ترجمة) يوسف غازي، مجيد النصر -المؤسسة الجزائرية للطباعة- الجزائر:1986. ص:27 .

2-المصدر السابق: 87

3-السابق: 27

4-السابق:27

5-انظر: أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا- اشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد -دار الياس العصرية- القاهرة: 1986، البحث بقلم: أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصرص:47

6- انظر: مثلا المرجع السابق ، به عدد من البحوث المترجمة:(سيميوطيقا الشعر) و(العلامات في المسرح) و(سيميوطيقا السينما). وكتاب: البلاغة والأسلوبية(نحونموذج سيميائي لتحليل النص)، بقلم هزيش بليث ترجمة وتعليق:د/ محمد العمري، منشورات مجلة دراسات سيميائية-

الدار البيضاء المغرب : ط أولى 1989، وغيرها.

7- مثلا: مجلة فصول(المصرية)، مجلة الفكر العربي المعاصر(البيروتية) ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (المغربية) ، وغيرها.

8- مثلا، كتاب: سيميائية النص الادبي- بقلم أنور المرتجى افريقيا الشرق : 1987 .

9- عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت - لبنان : 1978 .

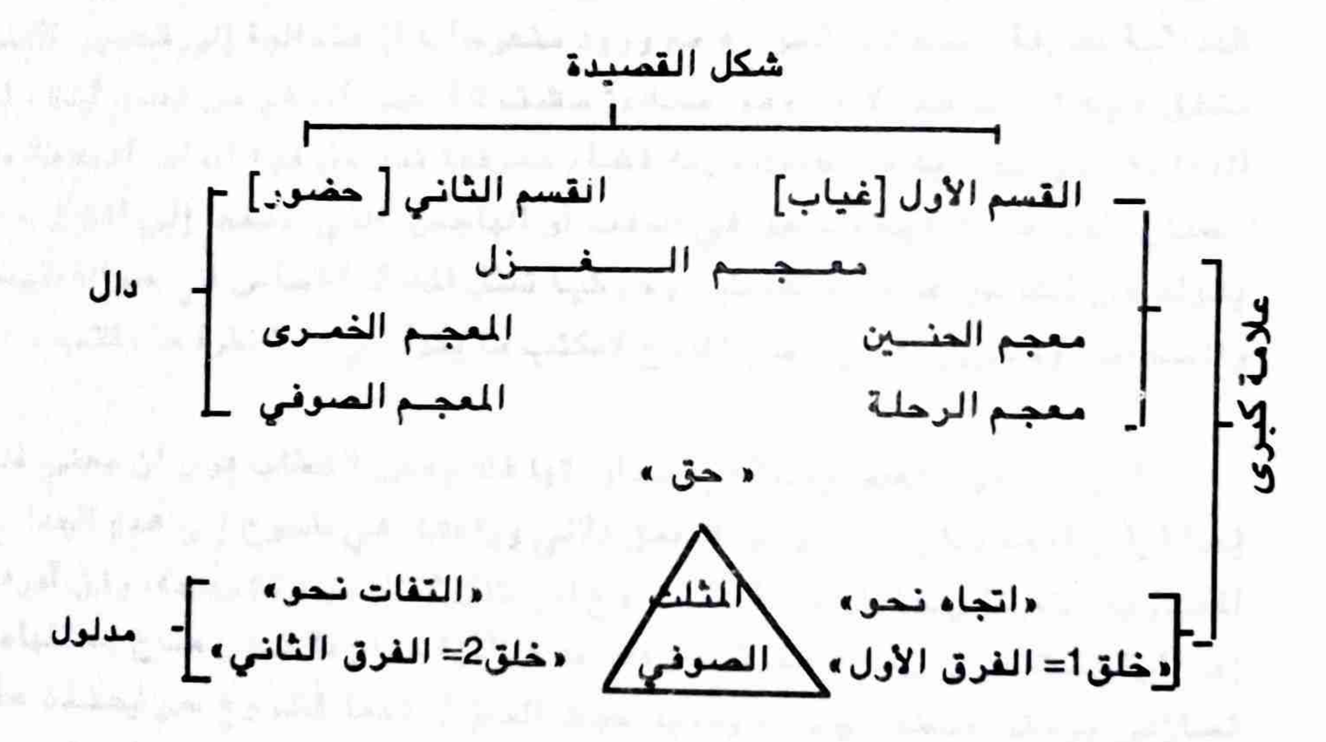
10-أ نظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا: 230.

11- السابق:218.(القول: لريفاتير)، * السمطقة: سمطقة النص الادبي، هي رفع الدلالة المركبة من مستوى أولي في القراءة إلى أعلى من الدلالة، أي إلى مستوى تأويلي يقود من المعنى إلى معنى المعنى.

12- السابق:241

13- السابق:241

14- فيما يلي رسم بياني لشكل القصيدة الصوفية، والمثلث الصوفي:



15-ديوان ابن الفارض- دار صادر بيروت(د .ت)، وشرح ديوان ابن الفارض جمع رشيد بن غالبي المجتنى- دار التراث- بيروت.(د.ت)

16- انظر: انظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا:347

17- ديوان ابن الفارض(التائية الصغرى): 34 «دار صادر»

18- السابق: 38.

19- نشرها كاملة: د. عامر النجار- الطرق الصوفية في مصر:28 ومثلها: تائية الدسوقي (السابق:282)- وتائية الغزالي:(معارج القدس:189).

20-انظر: انظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا:240-241.

21-السابق: 243.

22-انظر السابق:243.

23-في كتابيه:دلائل الاعجاز، وأسرار البلاغة.

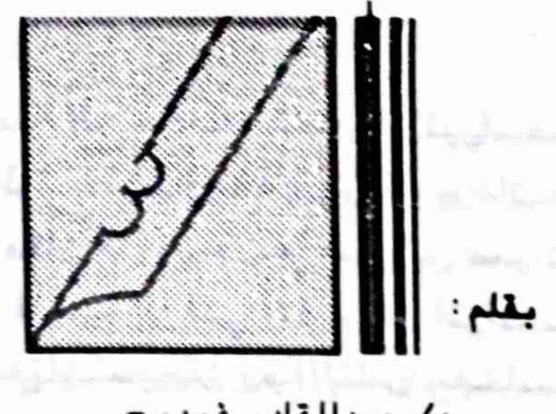
24- انظر: أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا : 244.

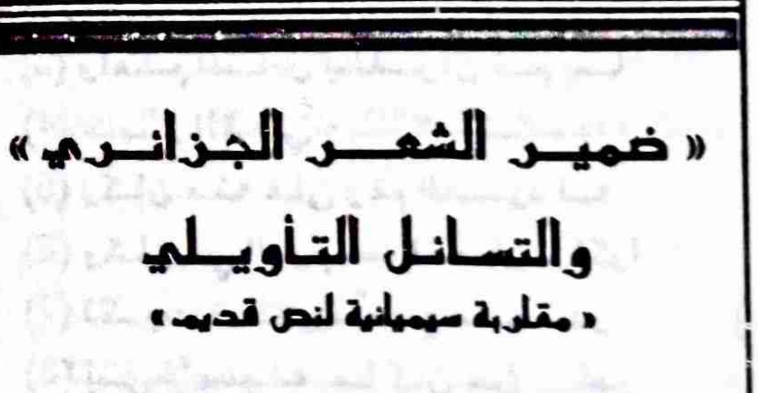
25- ديوانه : 70.

26- السابق:128.

27- أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا :217(والقول لريفاتير)، ويقول في المرجع والموضع نفسه، عن تحديد حقل السيميوطيقا:« والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث، إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالات مركبة في مستوى أولي من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا، وكل مايرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة -إلى مستوى أعلى من الدلالة، فهو مظهر من مظاهر السمطقة (SEMIOSIS) ». ومعناه أن العلامات كنظام على مستوى المحاكاة، ينبغي لها أن تشير أو تحيل على نظام آخر من العلامات، هو شبيه بالأول ولكنه لا نحوي.

❃ ❃ ❃





«ضمير الشعر الجزائري»
والتسائل التأويلي
«مقاربة سيميائية لنص قديم»

بقلم: د/ عبدالقادر فيدوح

النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية ، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرنية في طبقاتها السطحية ، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة. على الرغم من تعدد أنظمته الدلالية التي تحتويه من حيث كونه فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه وتنحل في الحدث أو الهاجس الذي دفعها إلى القول وما يتولد عن ذلك من علاقات تفاعلية وحركية تمثل المحرك الأساس في حركة النص وانسجامه وسيرورته. وإذا كان المبدع لايكتب ما يقول فإننا لا نقرأ ما يكتب .

لعل المغامرة السيميائية في محاورتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالة إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها، هي طموح إلى هدم الجدارية المعيارية الثابتة ونفي للثوتيقية، ونزوع إلى تفكيك النص وتشريحه، وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي، وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب ويؤيد عبث السؤال تبعا لمشروع حر يعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء، ومن ثمة فهو لا يسعى إلى إثبات، ولا يصل إلى يقين، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد السؤال.

وضمن هذا الاطار جاءت قراءتنا لنص بكر بن حماد (1) محاولة لمقاربة نص قديم في ضوء أساليب وأدوات حديثة، وهي محاولة أيضا لمقاربة تصب في قالب القراءة التأويلية. قبل ذلك لابد من معرفة القصيدة التي وردت على النحو التالي:

(1) قل لابن ملجم والاقدار غالبة ... هدمت - ويلك - للاسلام أركانا

(2) قتلت أفضل من يمشي على قدم ... وأول الناس إسلاما وإيمانا

(3) وأعلم الناس بالقرآن ثم بما *** سن الرسول لنا شرعا وتبيانا
(4) صهر النبي ومولاه وناصره *** أضحت مناقبه نورا وبرهانا
(5) وكان منه على رغم الحسود له *** مكان هارون من موسى بن عمرانا
(6) وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا *** ليثا إذا لقي الاقران أقرانا
(7) ذكرت قاتله والدّمع منحدر *** فقلت سبحان رب الناس سبحانا
(8) إني لأحسبه ما كان من بشر *** يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
(9) أشقى مراد إذا عدّت قبائلها *** وأخسر الناس عند الله ميزانا
(10) كعاقر الناقة الأولى جلبت *** على ثمود بأرض الحجز خسرانا
(11) قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها *** قبل المنية أزمانا فأزمانا
(12) فلا عفا اللّه عنه ما تحمله *** ولا سقي قبر عمران بن حطانا
(13) لقوله في شقي ظل مجترما *** ونال ما نال ظلما وعدوانا
(14) يا ضربة من تقي ما أراد بها *** إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
(15) بل ضربة من شقي أورثته لظى *** مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا
(16) كأنه لم يرد قصدا بضربته *** الا ليصلى عذاب الخلد نيرانا

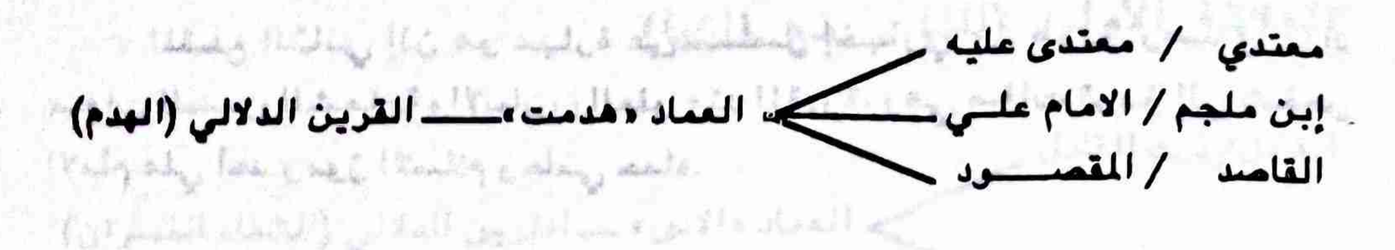
فضاء النص ولحمته

المقطع الاول :

قل لابن ملجم والاقدار غالبة *** هدمت - ويلك - للإسلام أركانا

ويمثل مفتاح البداية المغلقة للنص أو ملف قضيته بحيث يفتتحه الشاعر بفعل الامر «قل» في صيغة إستنكار وتنديد بفعل المعتدي «القاتل» الذي أجرم في حق الاسلام وأدمى قلوب المسلمين باغتياله «الامام علي». وبذلك فقد هدم إحدى أركان الاسلام المقدسة. فالعلاقة في هذا البيت يتقاسمها طرفان أحدهما قاصد والثاني مقصود، بحيث يتمثل الأول في شخص ابن ملجم «الجاني» بينما يتمثل الثاني في شخص «الامام علي- المجنى عليه» والعماد : «Prédical» هدمت في هذه العلاقة يأخذ بعدا دلاليا يتجاوز مدلوله المعجمي وكذلك القرين الدلالي «Isotope» الذي يتمثل في عملية «الهدم» بمعنى تجاوزا لحدود الله الذي أمر عباده ألا يقربوها.

ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالشكل التالي :



فالمقطع الثاني [من البيت 2 إلى 6]

قتلت أفضل من يمشي على قدم ... وأول الناس إسلاما وإيمانا
وأعلم الناس بالقرآن ثم بما ... سن الرسول لنا شرعا وتبيانا
صهر النبي ومولاه وناصره ... أضحت منا قبة نورا وبرهانا
وكان منه على رغم الحسود له ... مكان هارون من موسى بن عمرانا
وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا ... ليثا إذا لقي الاقران أقرانا

في هذا المقطع تتنوع العلاقات، ففي حين يوازي الشاعر بين البيتين الأول والثاني من حيث المعنى إذ ينتقل إلى الافصاح المباشر عن طبيعة فعل الهدم ليصرح به دون التزام أسلوب بلاغي معين أو اللجوء إلى قرينة دالة ليظهر فعل «القتل» جليا في البيت الثاني، ويظل «الامام» هو الضحية و العماد هنا : الفعل «قتلت» والنظير الدلالي هو «القتل». بينما تتحول العلاقة في البيت السادس لتصبح عكسية، إضافة إلى أنه يتجاوز العلاقة الواحدة :

بين الذات والآخر

العلاقة الأولى

الإمام علي / الاعداء
العماد «الحرب» ــ القرين الدلالي (البطولة)
القاصد / المقصود

العلاقة الثانية

الامام علي / الاعداء
العماد «المقدرة» ــ القرين الدلالي (العفو)
القاصد / المقصود

المقطع الثاني إذن هو عبارة عن تسلسل إخباري عن طريق رصد وتعداد صفات السمو والشجاعة والايمان، والعفو عند المقدرة، وهي صفات ترمز إلى شخص الامام علي أحد رموز الاسلام وحامي حماه.

المقطع الثالث :

يتمثل في البيت السابع بمفرده في صورة وقفة تأملية للشاعر مع نفسه :

ذكرت قاتله والدمع منحدر *** فقلت سبحان رب الناس سبحانا

والعلاقة هنا لا تتعدى علاقة الذات مع ذاتها :

الشاعر / ذاتـــه
العماد «البكاء» ـــــ القرينالدلالي (التسبيح لله)
القاصد / المقصود

في هذا المقطع بكاء الشاعر على فقدان الرمز من ناحية وارتباط رحيله بفاجعة الاغتيال من ناحية أخرى، فالامام لم يمت ميتة طبيعية وأنما قتل. لذلك فالذكرى تستدعي البكاء واللحظة تحتم الرثاء وهذا دلالة على سمو هذه الروح وفي الوقت نفسه دلالة على انحلال ذات الشاعر في ذات المجنى عليه في توحدها الوجداني.

المقطع الرابع :

الابيات [من 3 إلى 11]

إنـــي لأحسبــه مـــا كـــان من بشـر	يخشى المعاد ولكن كان شيطانــا
أشـقـى مـراد إذا عدت قبـائلـــها	وأخسر الناس عند الله ميزانـــا
كـــعـاقر الناقة الاولى التي جلبت	على ثمود بأرض الحجر خسرانـا
قد كان يخبرهم أن سوف يخضبـــها	قبل المنية أزمـانـا فـأزمـانـــا

ففي هذه الابيات التي تشكل المقطع الرابع تتنوع العلاقة بين الأنا والآخر، وبين الذات وذاتها.

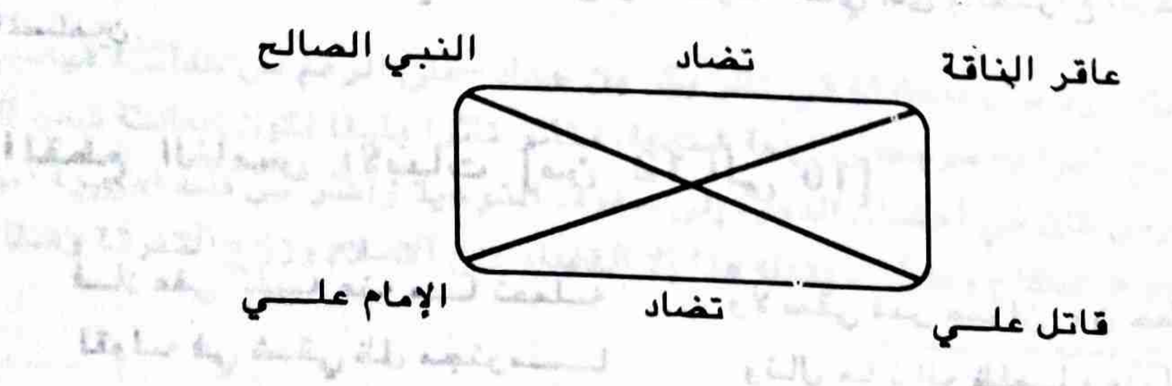
العلاقة الأولى (الذات مع ذاتها)

القاتل/ ذات القاتل
العماد «الاذى» ـــ القرين الدلالي (الشقاء الخسران) (يوم القيامة)
القاصد / المقصود

العلاقة الثانية (الذات مع الآخر)

عاقرالناقة /قبيلة ثمود
العماد«جلبت» القرين الدلالي (الخسارة التي تعرضت لها القبيلة)
القاصد/المقصود

المقطع الرابع هو تمهيد لما يليه وتتجسد من خلاله صورة القاتل وملامحه وصفاته التي تصل الى حد الشيطانية وليس بعيدا أن يكون هذا تدعيما مجازيا أو بتعبير آخر تجسيدا عكسيا للمقطع الثاني الذي يبرز فيه الشاعر صفات المعتدى عليه. ولعل مراد ذلك ودلالته هو إيضاح حدود الطرفين. وهو استقراء أبعد ما يكون عن المقارنة لأن الشاعر لا يقابل بين نقيضين وإنما يرفع الاول درجات تدعمها شروط تاريخية وانسانية، وينزل الثاني أيضا درجات لأنه في سجل المغضوب عليهم انسانيا وتاريخيا النهم إلا «ايديولوجيا» (2)



التشابه بين عاقر الناقة وقاتل علي :

* - الاشتراك في الجريمة

- انتهاك حدود الله «عقر الناقة» ـــ عاقر الناقة : قدار بن سالف

- محاولة اغتيال النبي صالح ـــ عاقر الناقة : قدار بن سالف
•- الاعتداء على أحد رموز الاسلام ـــ قاتل علي : ابن ملجم
- تنفيذ الاغتيال «قتل علي» ـــ قاتل علي : ابن ملجم
•- الاشتراك في المصير

- الهلاك الفعلي ـــ عاقر الناقة
الهلاك المحتمل ـــ ابن ملجم

التشابه بين النبي صالح والامام علي :

الاشتراك في :
- الصفات النبيلة
- الدعوة إلى الايمان
- الدعوة إلى الاصلاح والهداية

النتائج :

ما نجم عن عقر الناقة هو هلاك آل ثمود «من كفروا» حين أصابهم الله بالصاعقة(3) .

ما نجم عن قتل علي الانشقاق والتفرقة الذي أدى بالصراع الدموي بين المسلمين.

المقطع الخامس الابيات [من 12 الى 16]

فلا عفى الله عنه ما تحمله ... ولا سقى قبر عمران بن حطان
لقوله في شقي ظل مجترما ... ونال ما ناله ظلما وعدوانا
«يا ضربة من غوى أورثته لظى ... مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا

في هذه الابيات الاخيرة من القصيدة يصدر الشاعر الحكم القاطع بالمصير الجهنمي، وهو مصير حتمي لكل مجرم سفاك، وبهذا يستخدم الشاعر أسلوبا قضائيا «الاحالة على جهنم» في هجائه للقاتل والنقمة عليه .

• العلاقة الأولى (بحسب الشاعر عمران بن حطان)

القاتل / الامام علي
العماد «القتل» ـــ القرين الدلالي (بلوغ الرضوان)
القاصد / المقصـود

• العلاقة الثانية (بحسب الشاعر بكر بن حماد)

القاتل / الامام علي
العماد «الاجرام» ـــ القرين الدلالي (الخلود في النار)
القاصد/ المقصـــود

أول ما نلاحظه هو التضاد التأويلي لمصير القاتل (ابن ملجم) الذي اراد بطعنته المسمومة خلاص البشرية من خصمه، الامر الذي أهّله في نظر الخوارج -وعلى رأسهم بن حطان- إلى أن يكون في منزلة الرجل التقي بجرحه التطهيري - بحسب زعمهم- لذلك كانت طعنة ابن ملجم شفاء لهم على حد ما جاء في قوله الموجع :

يا ضربة من تقي ما أراد بهـــا	إلا ليبلغ من ذي العرش رضـوانا
إني لأذكره حينـــا فاحسبـــه	أوفـي البريـة عنـد الله ميزانـا

فكان رد فعل للحادثة في نظر بكر بن حماد -على الرغم من حداثته قياسيا الى تاريخ النزاع- موجعة وفاجعة شنيعة، فتأثر تأثرا بليغا لكون الحادثة تمس آل البيت ومن كان في أحضان الدعوة إلى صفوف التوحيد وأكثر من ذلك اعتبره ابن حماد المجرم السفاح وما أراد بفعله هذا إلا القضاء على الاسلام وزرع التفرقة وسفك الدماء بين صفوف المسلمين :

بل ضربة من غوى أورثته لظى	مخلدا قد أتى الرحمان غضبانـا

جدول برصد أهم العلاقات التي تشكل حركية النص.

رقم البيت	عدد العلاقات	القاصد	العماد	المقصود	القرائن الدلالية
1	1	الفاعل ضمير مستتر تقديره «أنت»	«هدمت»	أركان الاسلام المتمثلة في شخص الامام علي	الهدم
2	1		«قتلت»	«من» اسم موصول المقصود الامام علي	القتل
6	1	الامام علي	المقدرة	الاعداء	العفو
	2	الامام علي	«الحرب»	الاعداء	الشجاعة
7	1	الشاعر	البكاء عند التذكر	«الشاعرنفسه»	التسبح لله
9	1	القاتل	الاذى	«القاتل نفسه»	الخسران يوم القيامة
10	1	عاقر	«جلبت»	قبيلة ثمود	الخسارة
14	1	قاتل علي	القتل	الامام علي	بلوغ الرضى
15	1	القاتل	جريمته	الامام علي	غضب الله

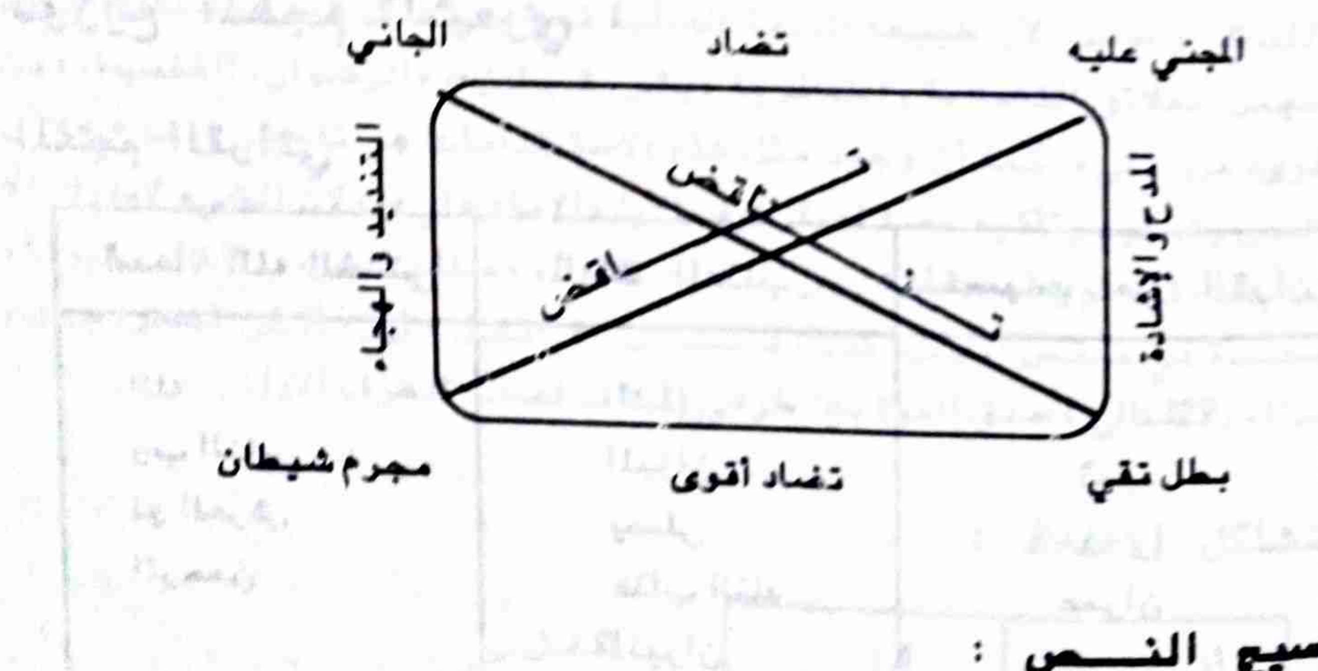
البنية السطحية للنص :

يقوم النص على جدل وجداني في ذات الشاعر مجسدا في ثنائية الاشادة بصفات الامام علي والتنديد بدح قاتله وهجائه :

صفات الممدوح:
- أول المسلمين والمؤمنين
- أعلم الناس بالقرآن والسنة
- صهر النبي ومكانته عنده بمنزلة الأخ
- بطل متميز بالشجاعة في الحرب والعفو عند المقدرة

صفات القاتل:
- شيطان وليس بشرا
- أشقى وأخسر الناس يوم القيامة
- أشبه بعاقر ناقة ثمود
- مصيره « لظى » يوم الآخرة

يمكن التمثيل لهذه الصفات بالخطاطة التالية :



نسيج النص :

الحدث في النص تستنفه ثنائية القاصد والمقصود على مستوى البنية السطحية، ولكن هناك بعض العبارات تستدعي في الذهن حدثا ما، أو صورة ما

فنقوم باستحضار هذا التصور الذهني الغائب «المدلول». فهناك بالاضافة إلى مجموع الدوال المتحققة في نسيج النص مجموعة أخرى ممكنة، تحتاج إلى مدلولات نستنبطها من خلال استقراء مجموع العلاقات المتحققة إما في علاقة (الذات/ الآخر). وإما في علاقة (الذات/ نفسها) ومن أمثلة ذلك دفاع الشاعر وتحيزه وتعاطفه مع المعتدى عليه لدرجة التوحد وبالتالي فالمعنى الاجمالي للنص أو إطار الدليل يحيلنا إلى أحداث متداخلة لم يعايشها الشاعر ولكنه يتفاعل معها. ودلالة هذه الاحالة تتعدى مجرد الاخبار أو التعريف بذلك الصراع الدموي والنزيف بين المسلمين إلى إحالة أخرى نكشف من خلالها عن أسباب هذا الصراع ومن كان يغذيه.

وإذا اتفقنا على أن الشاعر لسان قومه وحافظة ديوانهم الذي يسطرون فيه تاريخهم ومفاخرهم - إذا اتفقنا على ذلك- أمكننا القول بأن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شدّ مناقب قومه، يشيد بحسبها ونسبها ويهيج معها حين تهيج ويصبر معها في الملمّات. وفي الحقّ إنّ هذا اللّون من الانتماء عرف به شعراء الخوارج- لاحقا- متخذين من خصوهم حدثا يظهرون من خلاله بطولاتهم على نحو ما نجده عند بن حطّان ومن ثمة فإن نص ابن حماد يحيلنا على البعد التاريخي والادبي للحادثة .

توزيع المعجم الشعري :

المعجم القرآني :

أسماء الله الحسنى	ألفاظ العذاب	شخصيات من القرآن
الله	أشقى	عاقر الناقة
رب الناس	الميزان	ثمود
ذو العرش	يصلى	موسى
الرحمن	عذاب الخلد	عمران
	النيران	

التركيب النحوي

الجمل الاسمية- في رأي النحو العربي- تفيد الاستقرار والثبوت اما الجمل الفعلية فتفيد التحول والحركة، وقد افتتحت قصيدة الشاعر ابن حماد بجملة فعلية «قل لابن ملجم» تعبيرا عن تحول أو انصراف المبدع من حالة سكونية ما قبلية الى حالة اضطرابية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر والمتمثل في الاستنكار والتنديد. الا أن التنوع في الجمل الذي يسود النص عبر سيرورته هو دلالة على فوضى الذات المبدعة، الفوضى الوجدانية المتمزقة في حركة انفعالية منعكسة في عالم الشاعر الداخلي، مشحونة بحرقة ولوعة، ومسكونة بألوان من الحسرة والألم. ومما اذكى الموقف والهبه هو مدح«عمران بن حطان» لقاتل علي وهنا بؤرة التعبير الدرامي لأن الشاعر لاينتقل من الثبات الى الحركة وإنما يظل في اضطراب حركي، ثم يهدأ ثم ما يلبث أن يثور.

التقابل والتشاكل:

محور النص-كما مربنا - يتمثل في موقف جدلي يصنعه طرفان، وتغذيه صفات كل منهما ولذلك فالنص لايخلو من بعض التقابل والتشاكل على مستوى الالفاظ والجمل. لأن طبيعة البنية الجدلية تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجمل العلائق التضادية والتنافرية «بشر، شيطان»، «الرضوان، الغضب»، «من غوى، من اتقى». كما أن وجود مثل هذه الاستخدامات هو تفجير لمجموع علائق النص وتدعيم وتأكيد لصفات الطرف الأول«الإمام علي». ولان الشيء لايدرك الا بنقيضه، فقد تم رصد ما أمكن من الصفات المضادة «صفات الشر، و الظلم وغيرها» مجسدة في شخص القاتل. كذلك فالتشاكل : « أفضل ، أول، أشقى أخسر، سيفا، ليثا» دلالة على تعميق الهوة بين طرفي الموقف لصالح الطرف الاول:

تشاكل الالفاظ :

أفضل	أول
أشقى	أخسر
سيفا	ليثا

أفضل
أول ← مقولة الرفعة

أشقى
أخسر ← مقولة التدني

تشاكل الجمل :

لا عفا	لا سقى
ظل مجترما	ناله ظلما

لا عفا
لا سقى ـــــــ دلالـــة النفي
ظل مجترما ـــــــ دلالـة الإثبات
ناله ظلما

تقابل الألفاظ

بشـــر	شيطان
ســوف	قبـــل
الرضوان	الغضب

بشر/ شيطان ـــــــــــ تقابل في الصفة:(الشيطانية والإنسانية)
سوف/ قبل ـــــــــــ تقابل في الزمن (المابعدي والماقبلي)
الرضوان /الغضب ـــــــ تقابل في المصير (اختلاف الشاعرين حول مصير القاتل

الفردوس الجحيم

تقابل الجمـــل

من اتقى/ من غوى ـــــــ تقابل في الفعل

هناك بالاضافة الى اسلوب التقابل في الالفاظ والجمل التقابل بين البيتين الرابع عشر والخامس عشر:

ياضربة من اتقى ما اراد بهـــا	الا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
بل ضربة من غوى اورثته لظى	مخلدا قد أتى الرحمن غضبانـا

ياضربة من اتقى/ بل ضربة من غوى
يبلغ من العرش رضوانا/ قد اتى الرحمن غضبانا.

فالقاتل في منظور ابن حطان رجل تقي أراد بفعله هذا القضاء على مارد، وجزاؤه بلوغ الرضى والرضوان من الله تعالى. اما في المنظور بن حماد فهو رجل مجرم اراد بفعله هذا تحطيم وهدم احد اركان الاسلام ورموزه العظيمة وبالتالي جزاؤه غضب الله والخلود في جهنم.

تجرنا دلالة هذا التقابل إلى الصراع الشيعي، وتفصح عن انتماءات ايديولوجية تغذيها العصبيةالحزبية المتمثلة في الانقسام (الخوارج/ الشيعة) فقد كان لكل فريق شعراؤه وكان بين الفريقين نزاع وقتال ما تزال آثارهما تمتد الى عصرنا هذا اضافة إلى ذلك فإن الشاعر يكثر في ادواته الخاصة من التركيب النحوي بورود اسماء التفضيل «كأفضل » «وأعلم»، وأول في خانة المقصود و«أشقى» و«اخسر» في خانة القاصد وهي دلالة على سمو الاول في مقابل انحطاط الثاني.

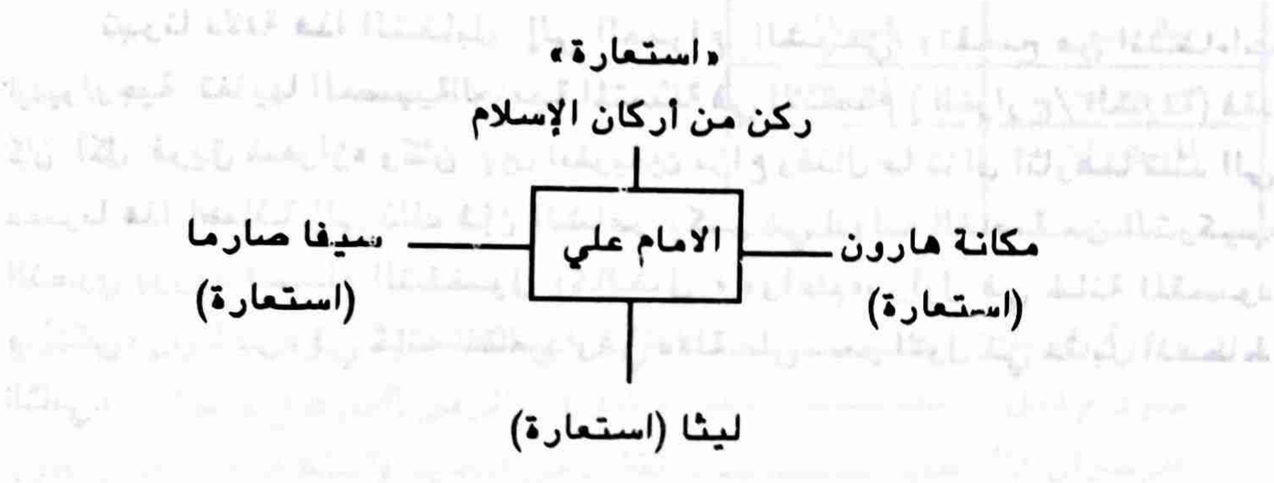
التركيب البلاغي:

المرسلة «MESSAGE» في نص ابن حماد تصل دون أن تمر عبر قنوات مجازية تترجم من خلالها ابعاد الحدث لأن النص عبارة عن مجموع الصفات تشكل في مجملها علائق تسهم في التشكيل البنيوي للنص الذي لا يحاول أن يبتعد عن دائرة الوصف «تعداد صفات كل من علي وابن ملجم» لذلك فقد خلت التعابير من التعمق في التخييل. فالنص مجرد رصد لصفات كلا الطرفين، كما يتضح انه يخلو من الاسطورة او الرمز الا ان الملاحظ هو حضور رموز دينية « من النص القرآني» استعارها الشاعر لتوكيد شقاء ابن ملجم ومصيره الجهنمي. ولعل غياب الرمز الاسطوري يعود لكون الشاعر ليس في موقف يطرح من خلاله قضية وجودية او رؤية فلسفية يدعمها بإرث اسطوري وانما هو يحاول- في لحظة استشعر فيها نوعا من الظلم- ترجمة شعوره الذي راوده وهو يقرأ قصيدة إبن حطان، فهاله أن يمدح مذنب سفاح امتدت يده الشيطانية النجسة الى نفس طاهرة زكية لها من المواقف الانسانية العظيمة ما يشهد لها بذلك.

الا أن غياب الرمز الاسطوري الذي هو سمة من سمات النص المعاصر لا يمنع من وجود بعض الاساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة. وهذا ما يتضح في الخطاطة التالية:

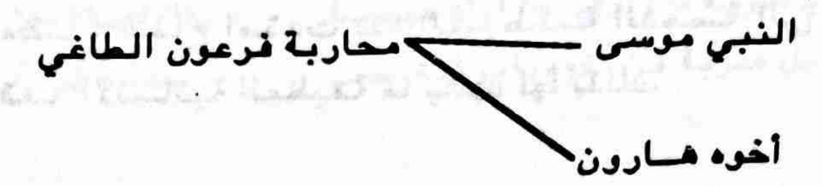
بنية التشابه:

الطرف الأول : غياب المشبه (الامام علي) وحضور القرينة الدالة عليه



في البيت الأول : إستعار الشاعر أركان الإسلام ليجسد من خلالها صفات المجني عليه ، وما يغذي دلالة هذه الإستعارة هي المثل العظيمة والمواقف الكبرى المتمثلة في التضحية، والأسبقية في الإيمان والعلم بالقرآن والسنة . وما يدعم هذه الصفات الروحية هو بعض الصفات المادية المتمثلة في شجاعته وإقدامه وجرأته في الحرب.

أما في البيت الخامس فيرحل بنا الشاعر إلى أحداث عظيمة شهدتها الأمم السابقة من خلال إستعارته لشخصيات من القرآن الكريم أهمها شخصية هارون أخو موسى بن عمران الذي كان رفيق أخيه ومستشاره " واجعل لي وزيرا من أهلي هارون أخي ". ودلالة هذه الأخوة والرفقة تتجاوز مجرد الأخوة الطبيعية، إذ يتجلى مدلولها في الإتحاد الجوهري، والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه.

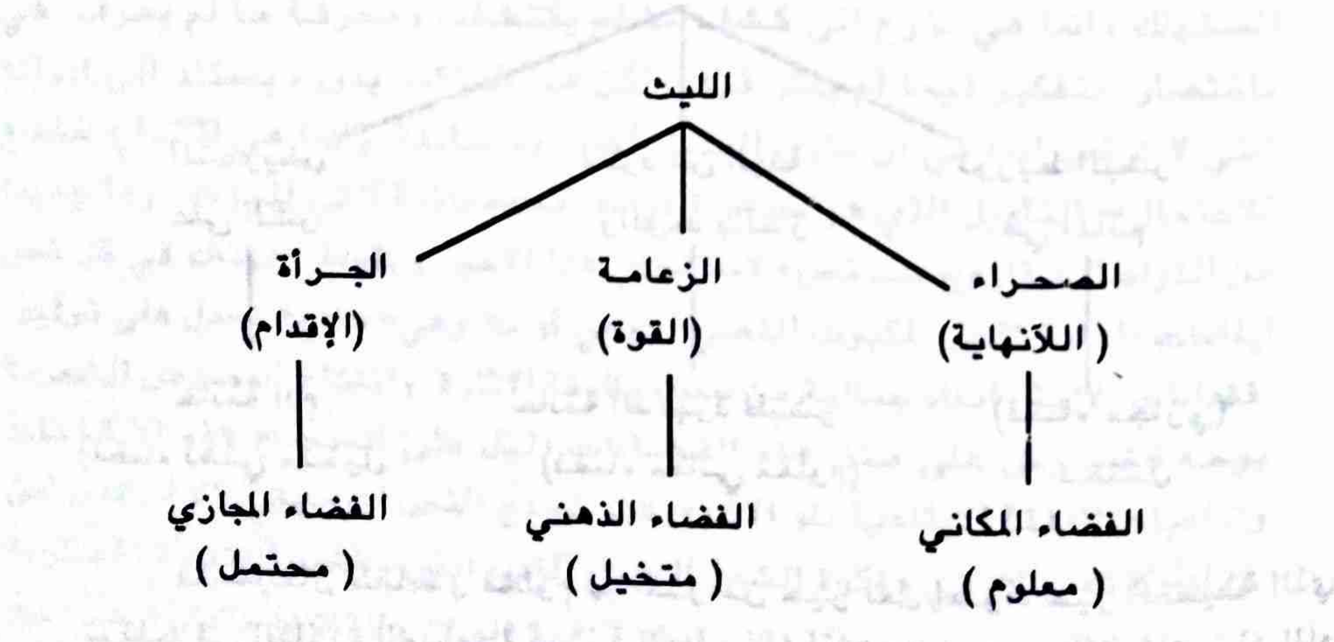


النبي (ص)
محاربة أعداء الإسلام
الإمام علي

هذه هي المكانة التي وضع فيها الإمام علي بغض النظر عن المصاهرة وقرابة الدم . فالقرابة هنا دمها الإسلام والأخوة دعائمها الجهاد.

البيت السادس :

لقد ألفت العرب إستعارة السيف للدلالة على البطولة والبسالة والجرأة وإختراق صفوف الأعداء وتمزيق شملهم وذلك لحدته ولأنه أيضا لا يحمله جبان،. ولقد ألف إبن حماد قصيدته هذه شكلا ومضمونا على مجرى عاداتهم، فاستعار كلمة " سيفا " ودعمها بصفتي " صارما " و"ذكر" لأن السيوف أنواع منها الذكر ومنها " الأنيث" وذلك لتوكيد صفات المجنى عليه البطولية ومواقفه في الحرب. وفي البيت نفسه يوظف الشاعر كلمة " ليثا " بأسلوب بلاغي، بحيث يستعير هذه الكلمة ليعلي من شأن ممدوحه، وهي إستعارة محملة بفضاءاتها المجازية والمتخيلة، كما أنها تحيل على دلالات مختلفة تضرب بجذورها وتلقي بظلالها في الذاكرة الحربية. ويمكن التمثيل لهذه الدلالات في الخطاطة التالية:



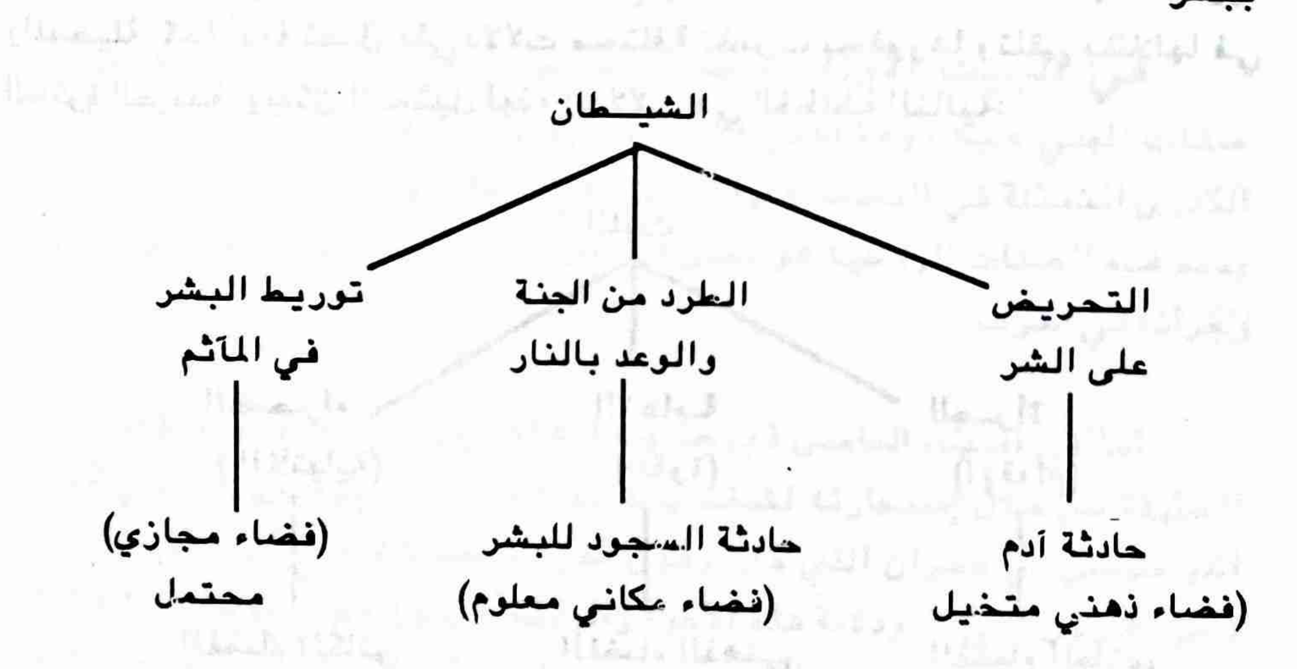
فبمجرد ذكر" الليث " ندرك أن المشبه رجل شجاع وقوي وجريء، يستطيع إختراق آفاق بعيدة ، إضافة إلى أنه يمتلك قدرة فائقة على التحدي، فلا بد أن

يكون بطلا مجازفا، وزعيما عظيما وهذا الذي أراد أن يصل إليه الشاعر.

الطرف الثاني :



نظرا لهول الجريمة وفظاعتها وظف الشاعر ابن حماد حيز الخطيئة المتمثل في خانة الشيطانية بكل مدلولاتها الاعتقادية والتصورية. فالقاتل في نظره «شيطان» رجيم ولفظة «شيطان» لها اكثر من دلالة اجملها الشاعر في ما ليس ببشر:



فالشيطان كما هو معلوم له اكثر من حيز لعل اسوأه حيز الخطيئة الذي يرتبط في الذاكرة الجماعية بصور الغدر والخديعة والشرور والآثام. كما أن الله تعالى جعله على رأس شجرة الزقوم «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» اما التشبيه فقد اورده الشاعر في البيت العاشر بحيث نلاحظ على العكس من السابق غياب

المشبه مع حضور المشبه به «عاقر الناقة» واداة التشبيه «الكاف» وفيه يشبه الشاعر القاتل ابن ملجم بعاقر ناقة النبي صالح- كما اشرنا الى ذلك- ودلالة هذا التشبيه هي قمة الاجرام والاعتداء .

وفي البيت الخامس عشر تصادفنا جملة ايحائية: «اورثته لظى» تحيل القارىء على ميراث الغضب المتمثل في المصير الجهنمي والخلود الأزلي في نار جهنم وكأنما هي الضريبة التي لابد أن يدفعها القاتل عن جريمته النكراء التي ادمت قلوب المسلمين وافضت بهم الى التفرقة والانقسام. فكان جزاؤه جزاء شيطان أثيم امتدت يده النجسة الى عصب الاسلام وقلب المسلمين «علي ابن ابي طالب».

ايقاع النـــص:

ان الامتاع الموسيقي مرتبط اساسا بالاشباع النفسي والنصي للسامع. وما تأكيد القدامى على عنصري الوزن والقافية كشرطين اساسين لبلوغ اقصى درجات المتعة والارتواء الا دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري. الا ان استناد القراءة المعاصرة الى هذين العنصرين لاستكشاف جوهرية هذه المتعة قد يوقعها في مغالطة مع موقفها منهما لأنها لا تستند الى المنجز والجاهز، ولا تعتمد على المستهلك وانما هي نزوع الى كشف ما لم يكتشف، ومعرفة ما لم يعرف. هي باختصار التفكير فيما لم يفكر فيه. ولكن هذا التفكير بدوره يستند الى ادواته التي لا ترغب ابدا في ان تكون البديل لمعيارية سابقة. وانما هي اقتراح خاضع للاحتمال و التأويل الذي هو جوهر القراءة السيميائية التي افرزت نوعا جديدا من التواصل « قارىء ـــــ نص» لاستنطاق هذا الاخير وتقويله. فهناك في كل نص ايقاعات داخلية تفجر المكبوت النصي- بوعي أو بلا وعي- بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وابعاد جمالية من حيث وظيفة الاثارة. وانفتاح النصوص الشعرية بوجه الخصوص على مثل هذه الفضاءات دليل على انسجام هذه الايقاعات وتداعيات الدفقة الايقاعية تلو الاخرى عبر نسيج النص الموسيقي. الا ان نص ابن حماد- كونه يدخل في مفكرة الشعر العربي القديم الذي يخضع للهندسة المعمارية في بنائها العمودي -يجعلنا نقف امام ظاهرة الوزن والقافية باعتبارهما من مكونات الخطاب الشعري.

الـــوزن:

القصيدة من بحر البسيط وهو من حيث الاهمية العروضية يأتي في الرتبة الثانية بعد الطويل وأما تفعيلاته فهي: «مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن» مع اتفاق العروضيين على التزام التفعيلة الاخيرة لحالة واحدة تأتي في صورتين: الأولى «فعِلن» والثاني «فعْلن» وهي الصورة التي اختارها الشاعر نظرا لتوافق بنيتها مع المعنى المراد ايصاله او خدمة الغرض، او لتفاعل الشاعر مع اختياره هذا وربما لتمكنه من هذا البحر والانسجام معه وسهولة النظم فيه. وقد وردت جميع جوازات بحر البسيط «متفعلن، فاعل،فعلن، فعلن» ولعل هذا التنوع العروضي ما هو الا امتداد لتنوع العلاقات النصية في تشاكلها وتقابلها.

الايقاع الخارجي :

يبدو أن اختيار الشاعر حرف النون لروي قافيته لم يأت مصادفة وليس مجرد محاكاة شكلية لنونية «عمران بن قحطان» التي مدح فيها ابن ملجم قاتل علي ، ولكن هذا التخير يعود لأسباب قد يكون من أهمها الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف، ووقعه في الأنفس وقدرته على تحريك العواطف واثارة المشاعر.

الايقاع الداخلي :

ونقصد به مجموع العلائق فيما ما بين الوزن والشحنات الايقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج من ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة ، ومن ثمة، ينبغي النظر الى الموسيقى الداخلية على انها وليدة الدفقة في احاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث والربط بينه وبين متباعداته في ادراك الشاعر .

واذا كانت موسيقى الشعر في تفعيلة الفراهيدي تسير ضمن ايقاع سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي لما في ذلك من طواعية للتعبير عن الحياة وواقعها الرتيب. اذا كان الأمر كذلك عند (ابن حذام) ومن سار في فلكه الى عهد قريب فان استجابة العصر الحديث مال الى رهافة الذوق الخفيف تماشيا مع

الاستعداد النفسي لروح العصر في ماديته وقلقه وحمله شعار الحريات ناهيك عن سرعته المذهلة وراء التمظهر الخارجي .

إن النغم الداخلي يأتي في ترنيماته صدى للنفس ويصب اهتمامه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكامل وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية:

التماثل الايقاعي

نهاية صدر البيت الثالث (بما)
نهاية الوحدة الايقاعية (ربما) من « مجترما » البيت الثاني عشر
نهاية الوحدة الايقاعية (لها) من «قبائلها» البيت التاسع.
نهاية الوحدة الايقاعية (بها) من «يخضبها» البيت الحادي عشر.
نهاية البيت الخامس عشر (بها).
نهاية البيت الخامس (له) .
نهاية الوحدة الايقاعية (له) من (تحمله) البيت الثاني عشر.

البعد الجمالي للايقاع الداخلي:

عبر هذه التماثلات هناك جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع واشباع حاجته الذوقية. فغاية النص ان تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لحمته وكونه الايقاعي، واستجلاب المتقبل وامتاعه واسماعه ما في الوجدان.

البعد الدلالي:

إن وظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود ايصال المرسلة في دفقة نغمية، وتحقيق الاشباع والامتاع الايقاعي بل يتجاوزها الى امكانية تهيئة المتلقي، فهناك مسافة جمالية بينه وبين الباث ينتظر السامع ان يملأها المبدع . وهكذا نجد ان المتكلم والمتقبل يلتقيان في قلب هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الايقاع اكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الاشباعي.

المسافة الجمالية

الشاعر ———————— المتقبل

الاشباع والامتاع

فليس الايقاع الداخلي تقديم تجزيئات عروضية على الطريقة البنائية في زحافاتها وعللها وانما غايته التعبير عن هواجس الاحساس وعمقه وقد افضى هذا التوحد وهذا التعاطف الوجداني بين الشاعر والحادثة (حادثة اغتيال على بن ابي طالب) الى تلاحم درامي تسبب في اذكائهّ مدح الشاعر ابن حطان قاتله (ابن ملجم) وهو الامر الذي اضفى سيولة من الأنغام الايقاعية محملة بكثافة وجدانية.

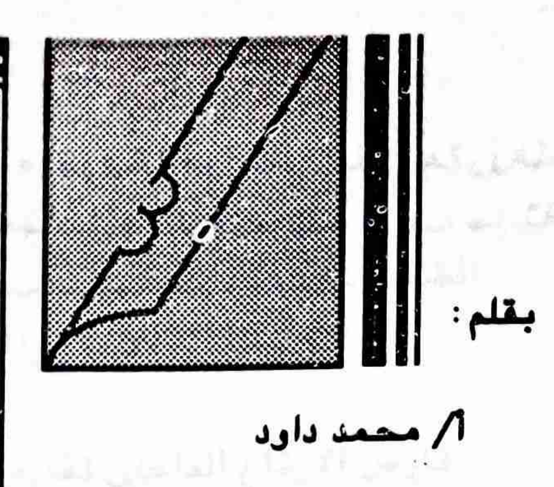
بالاضافة الى هذا يلاحظ ان النص يزخر بفيض كثيف من المقاطع الطويلة: «غا، كا، لا، ما،يا، ها، طا،نا،وا، با....) وما لها من مصاحبات انفعالية وتأثيرية بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بحمولته الوجدانية وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني التوحدي مع الامام علي.

الهوامش

1) ولد في تيهرت عاصمة الرستميين سنة 200هـ زار المشرق بعد مرحلة تعليمه الأولى حيث واصل طلب العلم ونظم الشعر. وترتبط أخباره بالخليفة المعتصم (218هـ). وفي بغداد اهتم بدراسة الفقه والحديث على يد أعلام عصره في العراق مثل : أبي الحسن البري وأبي حاتم السجستاني وابن الأعرابي تلميذ الاصمعي. كما استفاذ إلى جانب ذلك من قربه من أعلام الشعراء مثل أبي تمام ودعبل الخزاعي وعلي بن الجهم. ويبدو أنه لم يغنم كثيرا من مدائحه للخليفة المعتصم، فقد كان منافسوه أقوى منه جناحا، وأشدّ مراسا، كما يبدو أنه كان صاحب شخصية معتدلة ومزاج مستقيم لا تصرفه المغريات عمّا استقر في نفسه ووجدانه
2) نقصد بذلك نصرة الخوارج للقاتل وتعظيمه مثلما فعل عمران بن حطان.
3) أرسل الله تعالى إلى ثمود أخاهم صالحا -كما جاء في الذكر الحكيم- يهديهم إلى الصراط المستقيم، فآمن المستضعفون واهتدوا وكفر المستكبرون واستهزؤوا وطلبوا منه أن يأتيهم ببرهان، فأرسل الله إليهم الناقة آية وفتنة، وأمرهم ألا

يمسوها بسوء، فحز ذلك في نفوس من كفر منهم وخالفوا أمر الله فعقروها، وأرادوا قتل نبيهم «صالح» ولكن حق وعد الله فأصابهم الهلاك. وقد وردت حادثة الناقة في أكثر من سورة في القرآن الكريم .

❋ ❋ ❋



مفهوم "الحوارية" عند ميخائيل باختين

بقلم: أ/ محمد داود

تتضمن المداخلة التالية مفهوم «الحوارية» عند ميخائيل باختين (MIKHAIL BAKHTINE) (1895–1975)، مما يستدعي البحث في المرجعية الفكرية التي تأسس في ثناياها هذا المفهوم. ويمكن القول منذ البداية . أن«الحوارية» (dialogisme) من المفاهيم الإجرائية الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه هذا الناقد والمفكر اللغوي في العشرينيات من هذا القرن. وقد استنبطه، إنطلاقا من تحليل« عبرلغوي» (translinguistique) للخطاب، ووظفه في العديد من كتاباته النظرية والنقدية.

وتكمن أهمية كتابات باختين في محاولته للظهور كبديل ثالث في النقاش الأدبي والجمالي الذي كان محتدما في العشرينيات بالإتحاد السوفياتي بين الشكلانيين الروس والنقاد الماركسيين.

وقد شارك باختين في هذا الجدل بصورة فعلية وبمستوى عال من التفكير النظري، لكن سيطرة الماركسيين على المؤسسات الثقافية سهل عليهم التصفيةالإيديولوجية للشكلانيين الذين أظهروا تفوقا في إكتشافهم لأسرار البنيات اللغوية والجمالية المميزة للأجناس الأدبية. ولم ينج باختين كذلك من الإنعكاسات السلبية التي عرفها الحقل الثقافي أنذاك ، فاضطر للنشر تحت أسماء مستعارة تفاديا للرقابة.

ولم تر إسهامات هذا الناقد النور بشكل رسمي، وتلقى الشهرة المستحقة إلا في بداية الستينيات مع ماعرفته الأوساط الثقافية من إهتمام متجدد بروايات دوستوفسكي، الذي خصه باختين بدراسة مطولة سنة 1929، وقد أعيد نشرها خلال هذه الفترة.(ترجم هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية سنة 1970وإلى اللغة العربية سنة 1986).

ويرجع سبب التجاهل العمدي الذي عانت منه إسهامات باختين إلى تنوع وثراء مضمونها وإلى إبتعادها عن الدوغمائية الفكرية، أي إنفتاحها على مختلف حقول المعرفة الإنسانية.

وقد استطاع الباحث « تزفيتان تود وروف» (T.TODOROV) في محاولته لرصد المسيرة الفكرية لباختين أن يميزأربع مراحل كبرى(أربع لغات). بناء لطبيعة الحقل الذي يعاين فيه باختين عمل هذا الفكر أي التداخل الإنساني هو المكون للإنساني، كفكرة أساسية تتحكم في أعماله وتوحدها.

والمراحل الأربعة هي : الظواهرية (قبل 1926) ، والسوسيولوجية (1926-1929) ، والألسنية (1929-1935) ، والتاريخية - الأدبية (1936-1941) . ويحاول باختين أن يقوم ، خلال المرحلة الخامسة (السنوات الأخيرة من حياته)، بتأليف جامع لهذه اللغات المختلفة الأربع» (1). فيتوجه منذ المرحلة الأولى من مسيرته الفكرية(قبل1926) إلى الشكلانيين ليسجل عليهم مأخذا أساسيا وهو أن مايصدر عنهم من دراسات يتأسس على«عدم التفكير بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص» (2) أي الإعتماد على إعتبارات إعتباطية .

ولعل هذا الموقف المعرفي هو الذي يبرز قيمة هذا المنظر والمؤرخ للأدب المقتنع بضرورة وأهمية توفر المرجعية الفلسفية المؤسسة لكل مذهب نقدي أو أدبي، ويجعل كتاباته تتميز منذ هذه المرحلة بالطابع النظري الذي نجده في التقاليد الفلسفية الألمانية التي تمتد من كانط إلى هوسرل.

ويذهب باختين إلى أن الشكلانيين الروس بإختزالهم مشاكل الخلق إلى مسائل لغوية جعلوا من مذهبهم: جمالية مواد البناء... وأهملوا المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم، والشكل، بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف، كإختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة(...) أي مايأخذه عليهم ليس«شكلانيتهم» وإنما ماديتهم، لكن باختين- كما يبدو في نظر تودوروف- هو أكثر شكلانية من الشكلانيين أنفسهم(3) وعلى الرغم من تأثر باختين بالظواهرية(la Phénomenologie) في هذه المرحلة، فسانه لايسايركليا«هوسرل» (HUSSERL) في مجال التفكير الفلسفي.

أما المرحلة الثانية (السوسيولوجية والماركسية) (1926-1929) التي تعتبر مرحلة أساسية في صياغة الأفكار والمفاهيم التي ستؤثر في كتاباته اللاحقة. فقد نشر خلالها باختين ثلاثة كتب تحت أسماء مستعارة (فولوشينوف، مدفيديف). وقد اجتهد المؤلف في هذه الكتب المنهجية والنظرية، من خلال تموقفه السلبي من علم النفس الفرويدي(الذاتي) والألسنية السوسيرية والنظريات التجريبية في حقل الدراسات الادبية، في محاولته لوضع ألسنية جديدة .

ولعل الشيء الذي يعطي لمحاولته المنهجية تلك أهمية قصوى، توصله فعلا إلى« إنتاج نظرية الإشارة التي تجعل منه رائدا في مجال وضع الأسس الأولى لعلم السيميوطيقا المعاصرة، كما تشكل هذه الخطوات إحدى المحاولات الجادة التي اتجهت نحو تأسيس شعرية سوسيولوجية تدخل في إطارعلم عام للإيديولوجيا » (4)

ويبرز هذا التوجه بخاصة في كتابات باختين الأولى حول الماركسية وفلسفة اللغة (1929)، حين يجمع بين الظاهرة اللغوية والظاهرة الإجتماعية، مختلفا بذلك عن توجه«فوديناند دي سوسير » (FERDINAND de SAUSSURE) اللساني المبني على التعامل مع اللغة «كشيء مجرد» (5) .

ومن هذا المنطلق يؤكد باختين على الطابع الإجتماعي للغة، حيث يرى« أن داخل الكلمة بالضبط، تكشف بصفة جيدة الأشكال القاعدية والأشكال الإيديولوجية العامة للتواصل السيميوطيقي» (6).

ولعل هذه المواقف الإبيستيمولوجية العامة التي تجعله يعطى للتفاعل الكلامي قيمته الإجتماعية حيث يكون الخطاب،«جسر ممدود بين شخصين محددين إجتماعيا» (7)، بينما كانت الألسنية البنيويةوالشعرية الشكلانية تختزلان اللغة إلى مصطلحات رمزية فحسب . أما المرحلة الثالثة، أي المرحلة الألسنية(1929-1935)، فستجد مآلها في أبحاثه النظرية عن الملفوظ والحوارية، وبخاصة منذ كتابة « مسائل شعرية دوستويفسكس » ووصولا إلى أبحاثه في «الخطاب الروائي». ويعتبر باختين في كتابه الأول أن دوستويفسكي« هو خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone) » (8)، أي الرواية التي أساسها الحوار الممتد عبر كل عناصر البنية الروائية.

أما المرحلة الرابعة، التاريخية-الأدبية(1936-1941)، فإنها تتميز بمحاولة إعادة تفسير التاريخ الأدبي، وبخاصة تاريخ الرواية حيث يؤلف في هذا الحقل كتابين كبيرين، أحدهما عن غوته (GOETHE) والآخر عن رابليه (RABELAIS)

وإبتداءا من الأربعينيات إلى تاريخ وفاته، فإننا لانجد نصا أو كتابا مؤرخا في هذه الفترة على الرغم من النشاط المكثف لهذا المؤلف (9)

***

هكذا وكما يبدو أن مفهوم « الحوارية » قد ظهر في العشرينيات من هذا القرن وبخاصة في المرحلة الثانية من مسيرة باختين الفكرية، أي في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة»، حيث يؤكد الطبيعة الإجتماعية للعلامة قائلا أنه«لايمكن للعلامة أن تنفصل عن وضعيتها الإجتماعية دون أن يؤثرذلك على طبيعتها الإجتماعية»

فالعلامة الداخلية، في نظره، هي من المسائل الأساسية في فلسفة اللغة، لأنها هي الكلمة بإمتياز، أي الخطاب الداخلي. ولا يمكن لهذه المسائل أن تجد حلا في حقل فلسفة اللغة كفلسفة للعلامة، التي من المفروض أن تجيب على الأسئلة التالية: كيف يعرف دور الكلمة كخطاب داخلي ؟ ماهي علاقاته بالوضعية الإجتماعية؟ ماهى صلاته مع التلفظ (Enonciation) ؟

وفي إجابته عن كيفية تحقق الخطاب الداخلي شكليا، ينطلق باختين بادئ ذي بدء من أن كل المقولات المصاغة في حقل اللسانيات من أجل تحليل أشكال اللغة المجسدة خارجيا أوالمعبر عنها، أي الكلمة، كالدراسة المعجمية والنحوية أو الصوتية، لايمكن تطبيقها على الخطاب الداخلي، وإذا أمكن ذلك، فلا بد من إعادة النظر في تعريف هذه المقولات بصفة جدرية.

وعليه فإن تحليلا معمق للخطاب الداخلي سيكشف على أن أشكاله الدنيا مكونة من منولوقات تامة، مماثلة للفقرات، ومن تلفظات تامة، لكنها تذكر بدرجة كبيرة بالإجابة في الحوار، وليس من المصادفة إذا تصور مفكرو العصور القديمة منذاك أن الخطاب الداخلي هو حوار داخلي (10)

ويؤكد باختين في صفحة لاحقة من كتابه المذكور، أن تفسير الإشكال التي تأخذها الملفوظات التامة، وبخاصة أشكال الخطاب الحواري أو المجسد حوريا، هو الكفيل وحده بتسليط الضوء على الخطاب الداخلي والمنطق الخاص للمسار الذي تتبعه في الحياة الداخلية، مما يجب الجمع المسبق لمتن واسع من المعلومات وتوضيح مسائل أخرى إولية وأساسية في فلسفة اللغة، وبخاصة مسائل التلفظ.

وهكذا يمكن إيجاد حل لمسألة وضع الحدود بين الجانب النفسي والجانب الإيديولوجي في المنطقة الواحدة التي تجمع بينهما وهي منطقة العلامة الإيديولوجية.(11)

ومن هنا يتبين لنا أن باختين في بحثه حول فلسفة اللغة، عكس العديد من اللغويين يحدد مكانة الكلمة بإعتبارها «مخيب» (decepteur) جد نشط في اللسانيات لأنها تحمل أكثر من دلالة فتخدع المتلقي. وبإدخاله فكرة مكانة الكلمة كأصغر وحدة للبنية، فإن باختين يضع النص ضمن التاريخ والمجتمع المنظور إليها كنص يقرأه الكاتب ويندمج فيه من خلال كتابته.

ومما يدفع بالباحثة جوليا كريستيفا في بحثها حول مفاهيم باختين الأساسية، بإعتمادها على كتابين مهمين لباختين، أحدهما عن«دوستويفسكي» والآخر عن«رابليه» إلى تأكيد صلابة هذا التنظير الباختيني(12) فتدرج الكلمة في الفضاء النصي وتحددها بثلاثة أبعاد : ذات الكتابة، والمتلقي والنصوص الخارجية (أي العناصر الثلاثة في الحوار) ثم تحدد للكلمة مكانة تتجلى كالتالي : أفقيا فإنها تنتمي إلى ذات الكتابة وإلى المتلقي معا، وعموديا تتوجه نحو المتن الأدبي السابق أو الآني.

لكن المتلقي هنا مندمج كخطاب ذاته فقط داخل العالم الخطابي(Univers Dis-cursif) للكتاب. فينصهر إذا مع ذلك الخطاب الآخر(الكتاب الآخر) الذي يكتب الكاتب نصه بالنسبة إليه، بحيث أن المحور الأفقي (الذات، المتلقي) والمحور الأفقي(النص-السياق) يتطابقان للكشف عن واقعة هامة : أن الكلمة(النص) هي تقاطع لكلمات (للنصوص) حيث تقرأ على الأقل كلمة أخرى(نص).

فهذان المحوران عند باختين، من ناحية أخرى هما الحوار والتعارض(ambiva-

lence) لايتميزا بوضوح. لكن هذا النقص في الصرامة العلمية هو بالأحرى إكتشاف يدخله باختين لأول مرة في نظرية الأدب: فكل نص ينبني كفسيفساء من الإستشهادات، وكل نص هو إمتصاص وتحويل لنص أخر. وهكذا تعوض فكرة التداخل الذاتي (intersubjectivité) بفكرة التناص (intertextualité) وتقرأ اللغة الشعرية كثنائية على الأقل.

وإذا كانت جوليا كريستيفا قد أغفلت في بحثها كتاب باختين التأسيسي في اللسانيات، وإلى كيفية تأصيل مفهوم الحوار، فإن ذلك لم يمنعها من الإحاطة بكيفية ومغزى توظيفه للكلمة كمفهوم في بنية الحوار، وبالتالي أسست مفهوم إجرائي جديد إنطلاقا من كتابات هذا المنظر، هو التناص الذي يتبناه فيما بعد تودوروف وغيره من المنظرين.

فالكلمة قد نشأت ونمت في الأصل، ضمن مجرى تطور جتمعة الأفراد، أي تأهيل الأفراد للحياة الإجتماعية(socialisation) لتندمج فيما بعد في الجسم الفردي وتتحول إلى كلام داخلي.
ومع ذلك فإن النفسانية(psychologisme)، حسب باختين، مع حق أيضا: إذ تؤكد عدم وجود علامة خارجية بدون علامة داخلية. فالعلامة الخارجية غير القادرة على ولوج سياق العلامات الداخلية، فلا تفهم ولاتجرب، وبالتالي تتوقف عن كونها علامه لتتحول إلى شيئ فيزيائي» (13)

ويتبين من هذا الطرح أن باختين عكس سوسير يضع العلامة في سياقها الفردي أولا ثم يربطها بالسياق الإجتماعي والإيديولوجي ثانيا، أو كما وضحت جوليا كريستيفا إنه يضع الكلمة في الفضاء النصي، على أساس أن«العلامة الإيديولوجية هي حية بسبب تحققها في النفس، والعكس أيضا. فالتحقق النفسي يحي بالإسهام الإيديولوجي » (14).

فالحوار لايخرج عن هذا الطرح، فإنه بالمعنى الضيق للمصطلح، لايكون طبعا إلا شكلا من الأشكال الأساسية للتفاعل اللفظي (interaction verbale)، وهكذا فكل تبادل لفظي بالمعنى الواسع هو حوار مهما كانت طريقته للكلام.

فالكتاب هو أيضا نوع من التبادل اللفظي، فالخطاب المكتوب هو جزء

لايتجزأ من الخطاب الإيديولوجي.(15) ولا يستثنى من هذا التفاعل اللفظي هذا، الفهم الذي يعتبره باختين شكل من الحوار: فهو بالنسبة للتلفظ يماثل الرد على الرد في الحوار. الفهم هو مقابلة كلام اللافظ بكلام مضاد.(16) بمعنى فإن تفكيك الرموز(décodage) هو نوع من الحوار.

ولايكتفي باختين بهذا الطرح التأسيسي لمفهوم الحوارفي بحثه حول فلسفة اللغة، خاصة في طرحه للأبعاد الثلاثة التي تشتغل ضمنها الكلمة(الذات، المتلقي، السياق) كمجموعة عناصرسيميائية تتحاور أو كمجموعة من العناصر المتعارضة، بل يحاول أن يوجه هذا البحث نحو السياق السردي حيث«العلامة بين المؤلف والبطل تتخذ مظهر الحوار أيضا»(17)

فباختين في تميزه بين العلاقات الحوارية والعلاقات اللسانية، يسجل أن العلاقات التي تنبني عليها الحكاية(المؤلف- الشخصية، ونستطيع أن نضيف ذات التلفظ- ذات الملفوظ)،هي ممكنة التحقق لأن الحوارية ملازمة للكلام نفسه. ودون أن يشرح باختين- كما ترى كريستيفا- مما يتكون هذا الجانب المزدوج للغة، فأنه يسجل مع ذلك أن«الحوار المجال الوحيد الممكن لحيوية الكلام» (18)

وهكذا فإن الحوارية الباختينية تشير للكتابة كذاتية (subjectivité) وكتواصلية (communicativité)، أو بالتدقيق تناصية، ومقابل الحوارية، فإن فكرة«الشخص- ذات الكتابة» تبدأ في الزوال لتترك مكانها لفكرة أخرى هي«تعارض الكتابة»

فمصطلح«التعارض (ambivalence) يقتضي إدراج التاريخ(تاريخ المجتمع) في النص، وكذا النص في التاريخ، فبالنسبة للكاتب فإن هاتان العمليتين تغيبان في الحكاية»، فإن باختين ينظر للكتابة كقراءة للمتن الأدبي السابق، والنص كإمتصاص لنص أخر أوردّ عليه (فالرواية المتعددة الأصوات تدرس كإمتصاص للكرنافال (إستعراض تهريجي)، والرواية الوحيدة الصوت (monologique) كخنق لهذه البنية الأدبية التي يسميها باختين المينيبي (la menipée) بسبب حواريتها.

وكما يتبين، فلا يمكن للسانيات لوحدها أن تعالج النص، مما يفترض وجود فرع معرفي جديد يطلق عليه«التحليل العبر- لغوي»، الذي بإنطلاقه من حوارية

الكلام يستطيع فهم العلاقات التناصية، والعلاقات التي كانت يسميها خطاب القرن 19 «القيمة الإجتماعية أو «الرسالة» الأخلاقية للأدب (...) إذا، فالحوار والتعارض- كمايتبين- هما الطريقة الوحيدة التي تسمح للكاتب بالولوج في التاريخ والإعلان عن أخلاق متعارضة، أخلاق النفي كإثبات» (19)

* * *

وعندما ينتقل باختين إلى النقد الأدبي، يحاول تعميق مفاهيمه الأساسية وبخاصة في تناوله للخطاب الروائي، فيبرز مفهوم تعددية الأصوات (la polyphonie) بشكل جلي حيث يرى:« أن توجه الخطاب بين الملفوظات ولغات الآخرين، وكذلك أيضا الظواهر والإحتمالات التي تسرد له، تتخذ كلها، في أسلوب الرواية دلالة أدبية.

فتعددية الأصوات (plurivocalité) وتعددية اللغات (plurilinguisme) تدخلان في الرواية وتنتظمان في نسق أدبي منسجم. هنا يمكن التفرد المتميز للجنس الروائي. ويقتضي هذا التفرد أسلوبية ملائمة، التي يجب أن تكون أسلوبية سوسيولوجية. فالحوار الداخلي، الإجتماعي، للخطاب الروائي يتطلب الكشف عن سياقه الإجتماعي الملموس الذي يقوم بتعديل جميع عناصرالبنية الأسلوبية وكذا« شكله» و «مضمونه»، و زيادة على ذلك لايغيرها من الداخل فحسب، بل من الخارج أيضا. والسبب أن الحوار الإجتماعي يؤثر في الخطاب نفسه، وفي جميع عناصره، التي تتعلق ب «المضمون» أو ب « الشكل» على حد السواء» (20).

فالرواية المتعددة الأصوات تعتمد كما سبق وأن بين باختين كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها. ويتوقف باختين عند تشخيصة لهذا النوع من البنيات الروائية عند دوستوفسكي، حيث يعتبر إن الخاصية الأساسية لرواياته تتمثل في تعددية الأصوات للشخصيات الكاملة القيمة. فليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو مايجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع مالها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم إندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما وبالفعل، فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد

موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة.

ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لاتستهدف هنا أبدا بواسطة الأوصاف الإعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون). إن وعي البطل، كما يؤكد باختين، يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجرى التستر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع (object) بسيط لوعي المؤلف. وبهذا المعنى فالبطل عند دوستويفسكي لا يعتبر صورة موضوعية إعتيادية للبطل في الرواية التقليدية.(21)

ولهذا السبب، ففي رواية دوستوفسكي المتعددة الأصوات، لاتدور القضية حول الشكل الحواري الإعتيادي الخاص بتطوير المادة ضمن الأطر الخاصة بفهمها المونولوجي المستند إلى خلفية صلبة لعالم أشياء واحد . كلا، فالقضية تدور حول النزعة الحوارية الأخيرة، أي حول النزعة الحوارية لما هو أخير ومتكامل.

ويعتقد باختين أن المتكامل الدراماتيكي ذو طابع مونولوجي. ويبرر باختين ذلك بأن رواية د وستويفسكي تنبنى لابوصفها وعيا واحدا وتاما يتقبل موضوعيا أشكالا أخرى من الوعي. بل بوصفها تأثير متبادلا تاما لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعا (object) للآخر حتى النهاية. (22)

ويميز باختين في تصنيفه للخطاب بين الخطاب المونولوجي(الوحيد الصوت) والخطاب الحواري (المتعدد الأصوات)، فيصنف في النوع الأول كل من الخطاب الملحمي والخطاب التاريخي والخطاب العلمي، وفي النوع الثاني كل من الكرنافال والمينيبي والرواية المتعددة الأصوات. وعليه يمكن القول أن الرواية الوحيدة الصوت هي بالضرورة ملحمية، لأن بنيتها السردية ترفض الجوار والمتحدث فيها لا يتملك كلام الأخرين، أما الرواية التي تتضمن البنية الكرنافالية الساخرة مثل روايات رابليه، سويفت ودوستويفسكبي، تسمى رواية متعددة الأصوات. ويمكن الإضافة إلى هذا النوع الثاني من الروايات، رواية القرن العشرين «الحديثة» عند جويس وبروست وكافكا.(23)

وقد أدخل باختين مصطلح« تعددية الأصوات» في جهاز المفهومي للتمييز بين الرواية الدوستويفسكية(المتعددة الأصوات) والرواية التقليدية(الوحيدة الصوت)، لكنه غالبا ماكان يقع في التعميم والإستنتاجات السريعة في تصنيف كتابة تولستوي، فهي وحيدة الصوت في سنة 1929، وهي حواريةفي 1934-1935.

* * *

وفي الخلاصة يمكن القول أن مفهوم« الحوارية » تأسس عند باختين كمركب سيميائي في ثنايا الأبحاث الألسنية، إذ ينطلق من الخطاب الداخلي والكلمة وعلاقة هذا الأخيرة بالفضاء النصي، مما يجعل الكلمة(النص) تتقاطع مع كلمة أو كلمات أخرى(النصوص)، ومن هذا الفهم تستنبط جوليا كريستيفا مفهوم التناص .
وعلى مستوى البنية السردية يتخذ مفهوم الحوارية بعدا آخرا، حيث يتجلى في الرواية المتعددة الأصوات، أي الرواية التي تتضمن البنية الساخرة المعارضة والمناهضة بخطابها الرتابة السردية والإتفاق الإجتماعي، ونموذجه المفضل في هذا الإطارهو دوستوتفسكي.

(1) تزفيتان تود وروف- نقد النقد- ترجمة- سامي سويدان- منشورات مركز الإنماء العربي - 1986- ص 83

T.TODOROV - Mikhail BAKHTINE : le Principe dialogique - Edition du Seuil - 1981- pp.24-25

(2) ت - تودوروف- نقد النقد- المرجع السابق- ص

(3) المرجع نفسه، ص 75

(4) Michel ACOUTURIER,(in) Mikhail BAKHTINE: Esthetique et Théorie du roman . Traduit par DARIA OLIVIER-Gallimard-1978 -P:12

(5) M . BAKHTINE-le Marxisme et la philosophie du langage.Traduit par Marina YAJUELLO, Ed. du Minuit-1977, pp. 112- 119

(6) Idem - p. 31

(7)ت- تود وروف- نقد النقد- المرجع السابق، ص 84.

(8) م. باختين- شعرية دوستويفسكي- ترجمة د/ جميل نصيف التكريتي.

(9) دار توبقال للنشر 1986- ص 11.

Todorov- M. Bakhtine, le Principe dialogique- Op. cit, p. 24

(10) M.Bakhtine - le Marxisme et la philosophie du langage- Op.cit- p. 63

(11) Idem - p. 64

(12) J.Kristeva - Recherches pour une sémanalyse . Ed. du Seuil - 1969 - pp. 82-84

(13) M.Bakiitine - le Marxisme et la Philosophie du langage - Op. cit; p. 65

(14) Idem - p. 65

(15) Idem - p. 136

(16) Idem - p. 146

(17) Idem - p. 217

(18) Julia Kristeva - Op. cit - p. 87

(19) Idem - pp. 88- 89

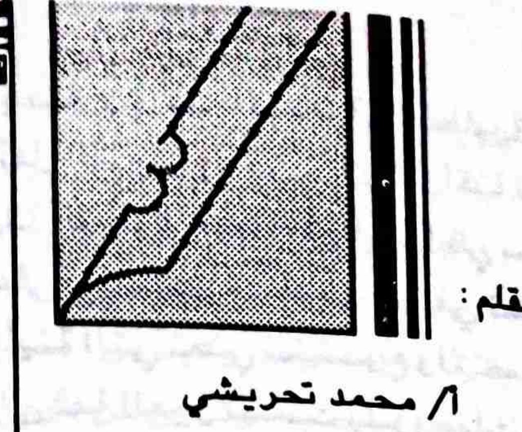
(20) M. Bakhtine -Esthétique et Théorie du roman -Op. cit . p. 120

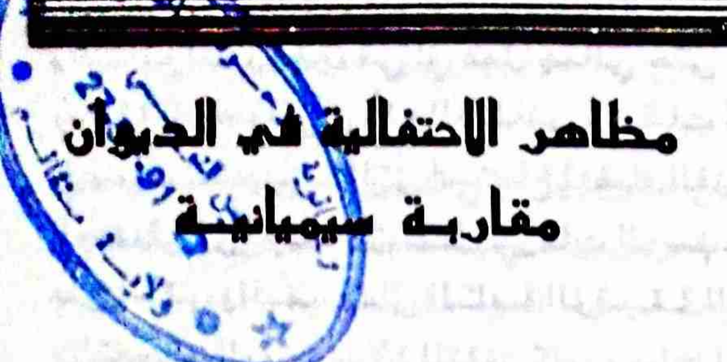
(21) باختين- شعرية دوستويفسكي - ص . 10و11.

(22) المرجع نفسه - ص 26.

(23) Julia Kristiva - Op. cit - p. 90

❋ ❋ ❋





مظاهر الاحتفالية في الديوان
مقاربة سيميائية

بقلم:
أ/ محمد تحريشي

تعدالاحتفالية شكلاً من أشكال النشاط الفكري للإنسان، وقد عرفها الباحثون بأنها "فعل حي، فعل يتواصل بالانقطاع، ويحي بالموت- هذا الفعل يخالف نفسه باستمرار، وهو بهذا لا يناقض ثوابته الأساسية"(1) وقد حاولت الاحتفالية أن تنطلق من الحفل لتجعله مرتكزاً لها في كل تنظير أو ممارسة فنيّة. وارتبطت في فعلها المسرحي باستثمار حدث الحفل، ومن هنا كان لابدّ لها أن تعتمد على جملة من المصادر في الكتابة المسرحية، ولعلّ المصدر التراثي من أهم هذه المصادر لأنّه يمثّل الذاكرة الجماعية للأفراد، ويأتي الحفل ليحقق لقاءالناس ويجمعهم، ومن هنا لا يكون الهدف هو الفرجة وإنّما اللقاءفي حدّ ذاته.

وإذا كانت الاحتفالية ارتبطت بالمسرح، فإننا نعدّ تلك النشاطات الإبداعية التي تمارس في الحفل هي مشروع مسرح احتفالي، والديوان الذي نقف عنده، هو مجلس يجتمع فيه أفراد فرقة (قرقابو) وهو مجلس تمارس فيه طقوس احتفالية لها جذور انثروبولوجية، ومرتكزات اجتماعية ونفسية، ولعلّ هذا الديوان قريب من مفهوم الديون الذي حدّده عزّالدين المدني في مقدمة مسرحيته (2). ويتشكل هذا المجلس من "المعلم والمقدم والقناديز" حلقة دائرية أثناء ممارسة العرض الاحتفالي.

تعدّ فرقة قرقابو "الديوان" من أعرق الفرق الفلكلورية بالجزائر ومن الفرق التي ضمنت لنفسها الاستمرارية من خلال مجموعة من الشباب يدفعها حب الحفاظ علي التراث الذي هو امتداد لوجودها.

وتتمثل مظاهر الاحتفالية عند فرقة قرقابو في ذلك التجاوز والتناغم الحاصل بين الأضداد المتمثلة في اللباس الأبيض، واللون الأسمر لبشرة أعضاءالفرقة، وبين عنف االطبل ودقّات القرقاش، وليونة الخطاب (الأدعية).

لقد استطاعت فرقة قرقابو (الديوان) أن تضمن لنفسها، ولفنّها ذلك الإنسجام

والتناغم المشروطين في أيّ عمل جمالي حتى يحقق وظيفته الابلاغية والخطابية. ولا يمكننا الوصول إلى كُنه الدلالةفي حركات أهل الديوان إلاّ من خلال ادراكنا لتلك الطاقات التعبيرية التي استطاع أعضاء الفرقة الوصول إليها، وتوظيفها في سبيل الوصول إلى المتعة من خلال حركات الجسم على إيقاعات ذات أصل افريقي تعتمد على النقر والدّف، وعلى الكلمة الرقيقة اللّينة التي تعني الخضوع والانصياع والتمسك بالروحي، لأن النفس كلما وصلت إلى قمة العجز تمسكت بالروحيات لأنها تمثل المرجع والسند بالنسبةإليها.

إن الحدث عند فرقة قرقابو، يأخذ مظاهر قد تستمد من طبائع غريزية كغريزة التماوت التي تعني أنّ الجسم يتخذ من تلقائه صفات الموت من شلّ الحركة مع التصلب مدفوعا بالرغبة في النجاة، وقد يتداخل هذا مع غريزة الخوف من المجهول التي تعتري الإنسان إذا ما تعرض لشيء يلغي وجوده، ويكون الانفعال المصاحب عنده هو الهرب قصد التخلص، والذي يكون في أحيان كثيرة هجوما لاثبات الذات اثباتا وجوديا حتى يتحقق ذلك التفاعل الضروري لإنجاح الحدث. ومما لاشكّ فيه أن هذه الفرقة أرادت التخلص من الوضع الذي تعيشه من قهر وإلغاء لذاتها من قبل الآخر، وتريد أن تضمن لنفسها وجودا فاعلا من خلال تلك العروض التي تؤديها اعتمادا على نظام علاماتي تواضع أعضاء الفرقة عليه ليعبّر على مجموعة من الدلالات الاصطلاحية والدلالات المصاحبة. لأن العلامة تكتسب « بالضرورة - بالإضافة إلى هذه الدلالة الاصطلاحية (وهي تمثيلها لفصيلة كاملة من الأشياء) - دلالات ثانوية بالنسبة للجمهور تستند إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والأيديولوجيةالفاعلة في الجماعة التي ينتسب إليها الممثلون والمتفرّجون » (3).

إن أسلوب الديوان في أثناء الأداء يحقق الوحدة بين الذات والموضوع لإنجاح العملية الإبداعية، فلا نستطيع أن نميّز بين المبدع والعمل المبدَع، هذا الذوبان هو الذي يحقق جمالية الخطاب عند هذه الفرقة. ذلك أنّها سلكت سلوكا ابتكاريا، هذا السلوك وإن كان في الأساس سلوكا فرديا، لأنّه ابن التفكير الفردي، إلاّ أنه يتخذ صبغة السلوك الجماعي أثناء الأداء، فالفرقة وإن كانت تقوم بالأداء جماعيا اعتمادا على التناسق والانسجام بين أعضائها، فإنّ كل عضو فيها يقوم بعرض منفرد ينجز الذاتية طمعا في تأكيد الوجود ضمن المجموعة « والإحتفالية تنطلق من الرغبة في الكشف، كشف الذات - ذات المفرد والجماعة- كشف أسرار العالم المحيط، مثل هذا الكشف يقتضي التحرر من العادي والهروب من المعروف والشائع بحثًا عن المدهش

والعجيب» (4)

ولعلّ غريزة الخضوع من الطبائع الغريزية التي تدخل في إبداع العمل عند أهل الديوان، ويبدو هذا جلياً في أثناء العرض، والذي يحدّد هذه الغريزة هو الشيخ الذي يقود هذه الفرقة، ولابدّ من الاعتراف له بهذا الحق، فقبل أن يبدأ العرض تُقدم لهذا الشيخ التحية، وتكون عن طريق الانحناء مع تقاطع اليدين في شكل علامة ضرب (+) بالتناوب، تعبيراً عن الانصياع والاعتراف، ثمّ على العارض الانفرادي أن يقدم هذه التحية مرةً ثانية عند نهاية عرضه، والتي تعني في جملة ما تعني خضوعة وتبعيته واعترافه بسلطة الشيخ الروحية عليه، وتحمل هذه الخاصية في داخلها صفات تحقق الذات وتميّزها عن طريق الأداء المنفرد، ويحقق الإعجاب بذاته، وإعجاب الشيخ ،وإعجاب الجمهور، ليشعر في آخر المطاف بالزهو، لأنّ الإنسان محكوم بغريزة حب الظهور، وقد قال أحد علماء النفس "وليام جيمس" «لا يمكن لعقاب مهما بلغ من الشدّة أن يؤثر في الإنسان بمثل ما يؤثر فيه ترك الناس له، وإهمالهم شأنه وعدم الالتفات إلى حديثه أو أفعاله» (5)، وهو ما نعبّر عنه بقولنا "إنّ فلاناً يعاني من التهميش" (Mettre a la quarantaine)

وتظهر لدى الإنسان طاقة كبيرة في تجاوز هذا المركّب، وتكون هذه الطاقة مشحونةً بالعنف والشدّة والقوة، وحركات العنف لا تكاد ضرورية لكل جسم، فإنّ في كل جسم مقداراً من الطاقة يزيد على حاجته لأداء الأعمال العادية، ولا يرتاح الجسم إلاّ باستهلاك هذه الطاقة الزائدة ليعود إلى حالته الطبيعية، وإذا ما لاحظنا أفراد الفرقة، فإننا نجد الواحد منهم يزاول حركات قمة في العنف والشدّة، وقد ذهب أحد الدارسين إلى القول «أما من الناحية النفسية فتبعث هذه الغريزة ثلاث رغبات : الاضرار والأذى، التغلب والقهر، التفوق والسبق، وفي هذه الرغبة الأخيرة ما يشبه رغبة "حب الظهور" ويصحبها انفعال كالغضب ، الكراهية والحقد.» (6).

العرض بين الفرقة والجمهور:

إنّ المتتبّع لأداءالفرقة نادراً ما يطرح السؤال لماذا جاء الأداء بهذه الطريقة، ولم يأتِ بطريقة أخرى؟ ولكنّه دائم السؤال عن الكيفية التي يُؤدى بها العرض، ذلك أنه يصبح مشاركًا في هذا العمل، ويجد ذاته تنجذب إلى هذا العمل سواء عن طريق

الدندنة، أم عن طريق هزّ الرأس بحسب النغم، أم عن طريق التصفيق، أم عن طريق المشاركة الفعلية في العرض ممارساً كل طقوس الأداء. وقد يبقى في موقعه الأول متأملاً فاحصاً العرض المقدم بعقلانية وموضوعية، وإن كان دوره ثانويا وشكلياً بالنسبة لأداء الفرقة، فإنه طرف مهم في هذا المظهر الاحتفالي.

"وفي مؤلّفات "أخوان الصفا" « تعتبر الموسيقى حرفةً من الحرف لها صفة مميزة تتمثل في كونها لا تؤثر على المواد وإنّما على المعاناة الروحية في نفوس البشر. فالتناسق الموجود في هذه الألحان يجب أن يكون في حدّ ذاته برهاناً على التناسق الموجود في حركة الاجرام السماوية. وهكذا فإن أخوان الصفا أوردوا أفكاراً عميقة عن طبيعة الموسيقى وتأثيرها النفسي على المستمعين »(7). وقد يشعر هذا المتفرج بالبهجة لذلك، وقد تصير هذه البهجة انخطافاً لدى المتلقي فيفقد السيطرة على ذاته، ويقوم بأداء حركات الرقص بطريقة لا واعية منه على نغمات عرض الفرقة، وتلزمه فترة زمنية حتى يعود إلى حالته الطبيعية المتشبعة برضى النفس وراحتها، ومع ذلك يجب أن نشير إلى أننا قد نشعر بالغمّ والقنوط أمام مظهر احتفالي ناجح ومشع، إذا استطاع أن يقوم بتعريتنا والكشف عن دواخل ذواتنا. «وقد قسّم الغزالي البشر إلى جماعة تسمع الصوت المادي فقط وأخرى تتوصل إلى معرفة معنى الصوت الروحي » (8).

إن جمالية العمل تتمثل في أنه يحقق الشعور باللذة عند أعضاء الفرقة، وعند المتفرج، لأنّ كليهما يتحقق لديه مبدأ الجمال الذهني المتصور لهذا العمل أو ذاك، وقد رأى هيجل « أنه لايبدو الجمال في الطبيعة إلاّ انعكاساً للجمال في الذهن » (9).

الدلالات الجمالية للعرض:

1)- دلالة الجسم :

إن الجسم عند هذه الفرقة وسيلة تعبيرية كبيرة الدلالة، يعتمد على التماسك والشدّة والإتقان بين عضلات الجسم العلوية، وعضلاته السفلية، وفي المقابل نجد اللباس المفوف المشروط في هذه العملية الاحتفالية وهو إما عباءة أو قميص أو

جلباب. وقد يعترض معترض قائلاً : ألا يعيق هذا النوع من اللباس الحركة الجسمانية؟ الحقيقة أن الواقع غير ذلك، فشكل اللباس وإن كان يخفي نوعًا ما التعابير الجسمية، فإنّه يحقق مبدأ التناسب والإنسجام، فمع تماسك الجسم في أداء الحركة نجد هفهفة اللباس التي تجاوز بين الشدّة واللين، بين اليبس والرخاوة. «وتتحكم الجدلية القائمة بين الدلالات الاصلاحية والدلالات المصاحبة في جميع جوانب العرض، كما يحدد كلا من المنظر وجسد الممثل وحركاته، وخطابه هذه الشبكة المعقدة والدائمة الحركة من الدلالات الاصطلاحية والدلالات المصاحبة. فإن هذه الشبكة بدورها تحدد كلاً من المنظر وجسد الممثل وحركاته وخطابه (10). ونجد أنفسنا أمام السؤال الذي يطرح نفسه، ألا توجد علاقة بين انفعالات العارض ومظاهره الجسمية؟.

لعل المتأمل لعرض الديوان يدرك أن الخطاب لم يكتفِ بالنص فقط، بل انتقل الأمر إلى التعبير بالجسم. . ومن مظاهر ذلك نجد أنّ دقّات القلب تزداد وتتسارع، يصاحب ذلك بريق في العينين واتساعهما، ويدفع الدم الى الرأس فيحمرّ الوجه ويحدث التوتّر في أعضاء الجسم جميعا في الجهاز العصبي وقد أقرّ علماء الفسيولوجيا أنّ الكبد في هذه الحالة يفرز مقداراً كبيراً من السكر في مجرى الدم استعدادًا لعمل عضلي مضنٍ، وإذا وصل الجسم إلى هذه الحالة فإنّ طاقته الزائدة تتجلى فى أبهى صورها، ويصبح هذا الإنسان في حاجة إلى استنفاذها، فيندفع في أداء عرضه المميّز، وتصبح الذات محوراً لعالم هذا العارض. ولعل هذا الرقص المنفرد هو الذي يحقق التصدر على حد تعبير فلتروسكي، فيحتل الراقص قمة التدرج في العرض، فيشد إليه القسط الأكبر من اهتمام الجمهور؛ لأنه يقوم بحركات مميّزة عن باقي حركات الفرقة (11).

إنّ هذه التعابير لا تحمل في داخلها قصداً نفعياً أو دلالة غير جمالية للعرض. ههنا نقترب من مبدأ الفن للفن، لأنّ « الميل إلى الفن للفن ينبثق حيث يوجد تنافر بين الفنانين والبيئة الاجتماعية التي تحيط بهم » (12). ولا أحد منا ينكر التنافر الحاصل بين أهل الديوان والبيئة الاجتماعية، ويلتقي هذا كثيراً مع تيوفيل غوتيه الذي دافع عن « استقلال الفن استقلالاً تاماً، وعلى أنه لم يكن يجيز أن يكون للشعر هدف غير نفسه بالذات ورسالة يؤديها غير أن يثير في نفس القارئ الاحساس بالجميل، بمعنى الكلمة المطلق » (13)

2)- دلالة اللون:

للون قدرة إيحائية وتعبيرية عند أهل الديوان، وقد استطاعت هذه الفرقة استثمار هذه القدرة استثمارا حسنا لإنجاح العرض الاحتفالي لتمرر خطابها عبر مجموعة من النصوص، ولاشكّ أن ذلك مرتبط بالجذور البدائية لهذا الفن الذي يشكل إحدى صور الإنسان في سعيه لتملك الطبيعة، ومحاولته الدائمة للسيطرة عليها ، ومنذ القدم ارتبط الفن باللون.

وتكسب الأشياء -حسب بيتربوجاتيرف - «التي تلعب دور العلامات المسرحية على خشبة المسرح سمات خاصة، وصفات ومحمولات لاتكون لها في الحياة العادية» (14) ، فهل ينطبق هذا على الديوان؟ إن الأشياء أثناء العرض في الديوان تمتلك دلالة غير وظيفتها الواقعية أو النفعية، وتستعمل داخل نظام العلامات الذي يستثمره الفنان لتمرير خطابه ، فاللباس والأدوات لها دلالات توحي كل واحدة منها إلى مجموعة من الأشياء لها علاقة بها وهي عبارة عن دلالات مصاحبة (CONNATATION)، ويصبح للرمح وللسيف والعطر دلالة غير وظيفتهاالنفعية.

أ- دلالة الأسود:

يتقاطع هذا اللون عند هذه الفرقة كثيراً مع الأبيض، وفي هذا التقاطع كشف لهذه الدلالة، ويحقق اجتماع هذين اللونين مبدأ الانسجام الذي يمثل إحدى جماليات العرض عند الديوان، وهو انعكاس لذلك التحقق على المستوى الشكلي فبشرة أعضاء الفرقة سوداء أو تميل إلى السمرة، وفي المقابل هناك اللباس الأبيض، وهو لباس الفرقة المميّز والمفضل، وهو اللباس اليومي لأهل الجنوب. وهذا الاجتماع متحقق على المستوى المعماري أيضا.

إن لهذا اللون دلالة إيحائية أخرى عند هذه التجمعات المحافظة إذ يصبح مرادفاً للكتمان والسرية والتقوقع، ويصبح لهذا اللون أيضا فضاء آخر، حين يقترن باللباس، ويعني في جملة ما يعني الإستعداد للحرب،أو للخروج إلى الصيد وفي ذلك استعداد لمقابلة الآخر لرفع التحدي وصولاً إلى المواجهة سواء على المستوى المادي، أم على المستوى الروحي. وهذا ما يتجسد من خلال رقصة "ترقوسرقو" (SERGOU-TERGOU) التي تؤدى بلباس أسود وبرمح ، وهي رقصة فردية. وتصبح

للحرب والخروج إلى الصيد كما أكدت عليه الدراسات الأنتروبولوجية. لهذا اللون رحابة خاصة، فاللون في المجتمعات البدائية والقديمة يمثل الاستعداد

ولا يمكن التقرب من ايحاءات هذا اللون إلاّ إذا ربطت بالواقع المعيش لمنشىء هذا الخطاب، الذي ينتمي إلى فئة اجتماعية كثيرا ما عانت من القهر والحرمان والإلغاء، وتسمح هذه الرقصة بالتعويض الروحي حتى يحقق ذلك التوازن النفسي الضروري للحياة اليومية للإنسان ويتحول العارض ههنا إلى محارب يقاوم الموت والظلم والجهل والفقر، ليسود الحب والعدالة بين الناس، وهذا ما يولّد عنده قوّة تجعله يواجه الضعف والخوف.

ب- دلالة الأبيض :

لا تكون دلالة هذا اللون بارزة وظاهرة إلاّ من خلال دلالة الأسود التي ذكرنا آنفا، ولكن دلالة الأبيض تأخذ لنفسها حيزا في سبيل تمرير خطاب الفرقة و من ثم خطاب الفئة الإجتماعية التي تنتمي إليها الفرقة إلى المتفرجين، ويصبح لهذا الخطاب ههنا مستوى آخر من خلال تأدية الرقصات باللباس الأبيض على نغمات "سيد علي" وبالعطر والسيف للتعبير عن الانتصار والفرح والفوز. قد يعبر هذا اللون عند المرأة الجزائرية في مقام ما على الحزن على الزوج . ويشكل هذا اللون محورا للألوان الأخرى، لما كان لباس الفرقة المميز، ولون لباس المنطقة.

ج- دلالة الأخضر :

تبدو هذه الدلالة واضحة من خلال رقصات "لعفو، البحري موسى، الشهادة" ولهذا اللون علاقة وطيدة بالأولياء الصالحين، ويعني التقرب إلى هؤلاء الأولياء والصالحين، وهو لون الهدوء والخضوع والاعتراف بسلطة الآخر الروحية أوالغيبية، ويكون هذا الإعتراف خاصة إذا ما مُورس على الإنسان الإنكسار، وكلما عاش الفرد الانكسار تمسك بالروحيات، لأنها تمثل السند بالنسبة إليه. وهو مقام آخر له ارتباط بالحياة والإستمرار، له ارتباط بما يقال أثناء أداء رقصات اللون الأخضر(لعفو) ، فطلب العفو يكون من صاحب سلطة قوية، والشهادة هي اعتراف بالله ،و بالرسول، وفي ذلك اعتراف بسلطة الأولياء والصالحين والتابعين.

3- دلالة الوحدة النغمية:

تتجلى هذه الدلالة في مظهرين هما: النغم والكلمة؛ فالنغم ذو جرس قوي محافظ على أصله الإفريقي، ويعتمد على النقر على آلة القرقابو، هي آلة بدائية لا تحتاج إلى تقنية كبيرة لانجازها أو النقر عليها، نشتم منها رائحة الحدادة التي كانت مهنة هذه الفئة الاجتماعيةكما تقول الزابيل إبرال. ويعتمد النغم أيضا على الضرب على آلة الطبل أوالقنبار بالتناوب ، وهذه الأدوات جميعها أدوات تراثية.

لقد استطاع العازف أن يحافظ على جذوره الأصلية من خلال هذه الآلات فأصبح كل واحد منها امتدادا للآخر، وهنا يتشابه دوره مع دور ذلك الإفريقي الذي أرغم على مغادرة وطنه الأصلي نحو عالم جديد، فحافظ على أصله الإفريقي من خلال تلك الوحدات النغمية لتحقيق الوجود والذات ليعيش الإستمرارية من مكان إلى آخر، ولهذا كان أصل الموسيقى الشعبية في ذلك البلد (أمريكا) تلك النغمات التراثية التي استطاع هذاالإنسان المحافظة عليها.

إنّ الكلمة في هذا المظهر الاحتفالي تفقد دلالتها اللغوية لتؤدي دوراً جمالياً في سبيل إثراء العرض الفنّي وأنجاحه (فلعفو -الشهادة -البولالات) على سبيل المثال وسائل تعبيرية لنقل المعاني الروحية لأداء الحركة الجسمانية التي تشكل مع الوحدة النغمية كلاً متكاملاً لا يمكن تجزئته إلاّ على المستوى النظري، والمتفرج يحضر للاستمتاع «أولاً بما يعرض أمامه من أفعال وحركات، وثانياً سماع ما يقال له، وما يحدث من أصوات وكلمات تنبعث من على المنصة أو من خلفها. وثالثاً أن يفهم المقصود من الحركات والكلمات لكي تكتمل في ذهنه الصورة» (15).

وحتى يتحقق ذلك لابد من التركيز على الوحدة النغمية أثناء العرض، وخاصة التركيز على الكلمات أثناء الانشادانسجاما مع الإيقاع المعزوف، ولكن كيف يتم التركيز على الكلمات عند فرقة قرقابو؟

إن الانشاد عند هذه الفرقة يعتمد على التناوب بين المدّ والوقف عند التغني بهذه الوحدات النغميةكا(لسيد علي والبولالات والشهادة)، والفنان هنا حريص على إظهار المقطع الصوتي المهم من الكلمة وإخفاء المقطع غير المهم عن طريق المد والآهات. ويكون هذا رغبة منه في الوصول بالمتفرج إلى المتعة الجمالية لإثارة

إنتباهه والتأكيد على تجليات تلك المقاطع النفسية والاجتماعية.

ولعل التركيز EMPHASIS هو أحد مميزات الاحتفالية، وقد ذهب أحد الباحثين (سامي عبد الحميد) إلي تحديد سبله ، فرأى أنّ التركيز علي الكلمة يكون بـ : (16)

1)- الضغط على الكلمة : أي بالتشديد على كل حروف الكلمة، ولعلنا نلامس هذا عند أهل الديوان إذ يعمد المنشد إلى التركيز على كلمات معينة بالتشديد علي حروفها .

2)- الصمت قبل الكلمة : أي بالسكوت قبل المقصود سواء لأخذ الشهيق أو لعدم أخذه ، ولكن يجب أن يكون هناك انعطاف صوتي نحو الصعود في الكلمة التي تسبق التوقف للدلالة على عدم انتهاء المعنى لجلب انتباه المتفرج إلى الكلمة المقصودة فعلى سبيل المثال(لعفويا مولانا لعفو) ، فالتركيز يكون ههنا على كلمة لعفو، ويتم بمد الصوت في أخر مولانا ثم قطع الصوت لذكر كلمة لعفو ثانية.

3)- الإنعطاف الصوتي للكلمة: ويقصد به تغيّر الصوت في الانخفاض في الكلمة المطلوبة أو في حرف من حروفها لامتاع المتفرج للوصول به إلى المعنى المستتر الذي يكون وراء الكلمة.

ولاشكّ أنّ لهذه الوحدة النغمية أبعادا اجتماعية ونفسية، وهي الأبعاد نفسها التي عاشها الفنان أثناء عملية إبداع العمل الفني، فالإجتماعية منها تتمحور حول الميكانيزمات التي تحكم العلاقات الإنسانية في مجتمع هذا المبدع، وهي علاقات قهرية ترتكز على المستوى الطبقي لهذه الفئة الاجتماعية، وهي علاقة بين مالك لوسائل الانتاج و غير مالك لهذه الوسائل. وتأتي الوحدة النغمية لتؤكد على ذلك، وإذ تجسد المعاناة اليومية التي تعيشها هذه الفئة الاجتماعية المحرومة.

و أما النفسية فهي تجسيد لتلك الدوافع الداخلية والانفعالات التي تشكل العالم الداخلي للفنان (الأنا الفردي) نتيجة تجربته الحياتية التي تمثل الأنا الجمعي، وهي انعكاس لحياة اجتماعية صعبة. إن الوحدة النغمية تتأثر بهذه الأبعاد، فيأتي الصوت قويّا أو ضعيفا ليعبّر عن الواقع المعيش وتكون صرخات المنشد صرخات

توكيد الذات .

الاقتباسات

1) - عبد الكريم برشيد
- حدود الكائن والممكن في ا الاحتفالي ص 5
2) - المرجع نفسه ص 168، عن ثورة الزنج ص7
3) - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ص243
4) - حدود الكائن والممكن ص138.137
5) - فن الإلقاء ص139
6) - المرجع نفسه ص140
7) - موجز تاريخ النظريات الجمالية52
8) - المرجع نفسه ص45
9) - علم الجمال ص197
10) - أنظمة العلامات ص244
11) - المرجع نفسه ص248
12) - /13 الفن والحياة الاجتماعية ص 12
14) - أنظمة العلامات ص241
15) - تربية الصوت وفن الالقاء ص83-84
16) - المرجع نفسه ص86

❄❄❄

مراجع الدراسة

1) - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة -مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات) - إشراف سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد .

2) - تربية الصوت وفن الالقاء -سامي عبد الحميد -مطبعة الأديب البغدادية .

3) - حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي -عبد الكريم برشيد -دار الثقافة -الدار البيضاء.ط1 ، 1985 .

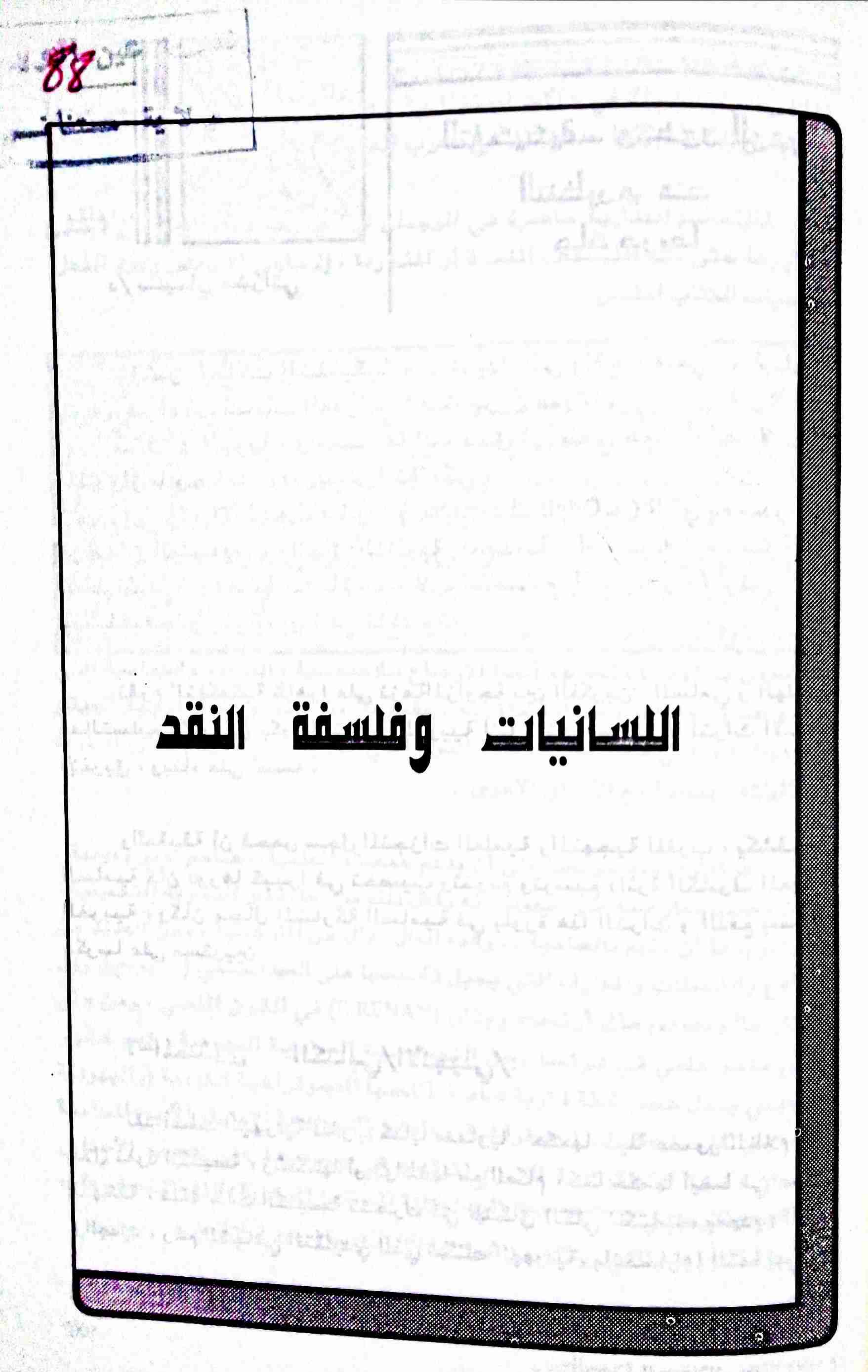
4) - علم الجمال -داني هويمان. ترجمة ظافر الحسن-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ط 2 ، 1975.

5) - فن الالقاء-عبد الوارث عسر-الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982 .

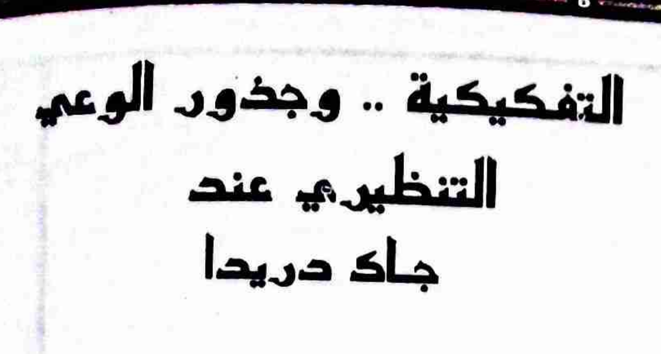
6) - الفن والحياة الاجتماعية - بليخانوف - دار التقدم -موسكو .

7)- موجز تاريخ النظريات الجمالية - م . اوفسيانيكون - دار الفرابي بيروت .

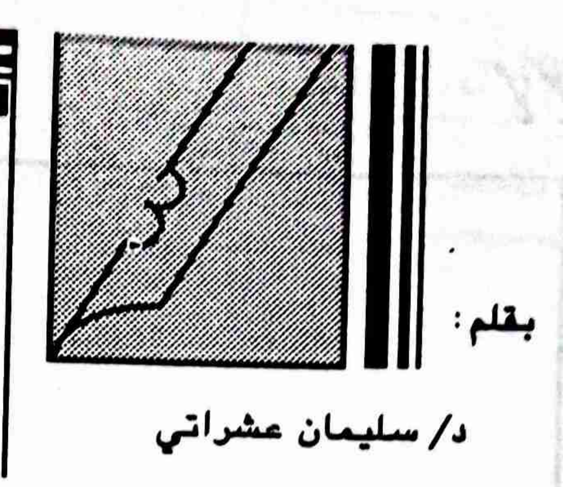
❋ ❋ ❋



اللسانيات وفلسفة النقد



التفكيكية .. وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا



بقلم:
د/ سليمان عشراتي

تؤشر احالات التفكيكية عند دريدا ،الى واقع جمعي ، مأساوي ، يلمس صداه في كتابات العبرانيين المعاصرين عموما ..
فتفتت الهوية ، وانقمارها السحيق في طمي الحضارات الاخرى ، يقف وازعا وجوديا وراء النظر التفكيكي .
وإن واقع الأولية المفقودة (L'Originalite perdue) الذي يصدر عنه الوجدان اليهودي ، والحال اللغوية المعدمة ، أو شبه المعدمة ، عند الاسرائيلي ، وإحساسه بالاستيلاب الحضاري الإغريقو- لاتيني .. هي حيثيات تجذر رؤية دريدا في تفكيكيته .

تقوم التفكيكية ظاهرا على نزعة المزاوجة بين الفكرين: السامي و الهليني. ..فالتسليم قائم الآن بكون النهضة الغربية إنما كانت إستيعابا لتراث الأسلاف الإغريق ، وبناء على أسسه..

والحقيقة أن فحص سجل المنجزات العلمية والمنهجية للغرب ، يكشف أن السامية كان دورها كبيرا في تخصيب وتنويع وتوسيع دائرة الكشوف المعرفية الغربية ، وكان مجال المشاركة السامية في بلورة هذا التراث و الدفع بمساره مكرسا على مستويين.

1-المستوى الكتابي/الأنجيلي/:

لقد أعطت اليهودية للغرب كتابا سماويا ، حكمها طيلة عصور الظلام ، من خلال نفوذ الكنيسة ، وتحكمها أو تواطئها مع الحكام ، كما حكمها أيضا في عصور النهضة ، فلقد ظلت الكنيسة تتحرك في النطاق الكلي للكتاب ، بعهديه القديم والجديد ، رغم التجافي التقليدي الذي تمكنت اليهودية، بانحسارها التمويهي، أن

تتلافى انزلاقاته ، الا في حالات استثنائية، ومنذ ئذ كانت اليهودية تجر معها العالم الى الكارثة ، كما حدث مثلا في الحرب العالمية الثانية..

فالتعاليم الكتابية حاضرة في الوجدان الجمعي الغربي،ولايمكن أن تخطئ بتأثيرها حتى تلك الفلسفات الملحدة أو المتمردة ، إذ ماهي إلا بعض ردود الفعل لتوصيات الكتاب المقدس.

2-المستوى الانساني والمعرفي /:

ونقصد بذلك حشود العلماء الساميين الذين إستطاعت جهودهم ، ونظرياتهم أن تُمَغْلم المسار العلمي الغربي ، ففي كل العصور تقريبا كانت مشاعر الإنسحاق الحضاري والعرقي تتجسد نبوغا ، وفتوحات علمية ومعرفية ، تحققها اليهودية في شتى المجالات ، وإن الفرويدية مثلا وهي تؤصل علم النفس التحليلي ، وتحيل أليات الحياة الى عقدة الجنس ، إنما كانت تستلهم أخبار الكتاب (الأنبياء يجامعون بناتهم...) وتستلهم أيضا الأوضاع اللاحميمية ، الفردية والجماعية التي تطبع حياة اليهود ، كحضارة مغتربة ، مقموعة، بتشتتها وبسيكولوجية الجيتو (le Ghétto) التي تسيرها ، وبعقدة النوع التي تحرّم على العرق المختار، التلوث بمخالطته الجنسية مع الأعراق الأخرى ..

لقد كان فرويد حريصا على أن يدعم جمعيته العلمية، بعناصر غير يهودية ، وكان يجيب معارضيه من اليهود.. أنه يفعل ذلك من أجل نشر النظرية التحليلية، فهولايريدها أن تُتهم بالسامية ... وهذه الحال تقال عن الماركسية ، وعن العديد من المناهج والفلسفات والمعارف التي يحيل تأسيسها على الجهدالسامي (اليهودي). وإن أفكار عالم يهودي مثل أرنست رينان (E.RENAN) في القرن الماضي ، ومن على أعلى منبر علمي في فرنسا ، عن الخصوصية السامية اليهودية، لهو مظهر توجيهي يدخل ضمن خطة فكرية شاملة، أتاحتها الديموقراطية الغربية (واليهودية كانت مرتكز صناعة تلك الديمقراطية، وغايتها كانت إعادة الإعتبار الأدبي للسامية ..) وإن دعوة التفكيكية اليوم لتقوم في جوهرها على ضرب الأساس اللوغوسونتريزمي Egocentrisme (أي العقلنة المعرفية المركزية) الذي تنتصب عليه الفلسفة الغربية،والذي ورثته عن أسلافها الإغريق منذ عهد أفلاطون ..

ولابد من التأكيد أن ديريدا ينتظمه فكريا ، ونزوعيا، خيط فلسفي وادبي، يتجانس في كنفه ، على نحو أو آخر، فلاسفة وأدباء ومفكرون، من أمثال روسو ونيتشة ، وهيدغر، وهيجل ، وفرويد ، وملارميه ، وباتاي.. وآخرون.. فترات هؤلاء وغيرهم ، ممن إستطاعوا بشذوذهم الفكري، أن يتركوا طابعا تعديليا في مسار الفكر الغربي اللوغوسونتزمي، كان بشكل أو بآخر، يتناغم ، طردا أو عكسا ، مع فكر دريدا.. فمن قديم وفاعلية التجاوز الفكري تنتفض ضد المسلمات الإغريقية؛ من أجل قهرمساندها المنطقية،التي طالما أحس فيها الفكر النير بالصلابة،والانحياز، والتقييد العقلاني الصارم، الذي وان اتشح بالموضوعية العلمية ، الا أنه في جوهره وفي سلالته المنطقية يستند على روح ابستيمولوجي،ومعرفي وايتومولوجي ميتافيزيقي..

فثورة ديريدا المنهجية، والفكرية هي من بعض وجوهها استمرارللثورة الفلسفية ، وللانجازات الفكرية والمعرفية التي عرفها الغرب ، في القرنين الماضيين، وخاصة في المضمارين الفلسفي،على يد نيتشه، وهيدجر، وفي المجال الأدبي على يد مالارميهخاصة.

لقد تميز نيتشة بعداوته لكل الثراث الفلسفي منذ عصر أفلاطون، فالخطاب الفلسفي التقليدي كان يبدو له كما يقول ، متعفنا، إذ هويجمد موسيقى العالم... فبدعوى البرهنة، والتدليل والتحليل واظهار الحقيقة، يحجب الجسد، ويكبت دينامكية الحياة نفسها (1).

وكان هيدغريدعوإلى الخروج عن نفوذ الفلسفة الأفلاطونية، والالتفات إلى عالم أسبق منها، عالم الشعر..فالفكر هو شعر، وهيدغر يمنح للشعر دورا أساسيا في بناء الأفكار والفلسفات، وهو يرى أن الدلالة في الشعر الصافي، تتخلص من قبضة التوجيه المنطقي، والعرفي، الذي ظلت ترزح تحت نيره، منذ أفلاطون إلى هيجل..

لقد ترددت أصداء الفكر الهيدغري في أعمال دريدا ، بالدعوة إلى الإفلات من سياج الميتافيزيقا ، للدفع بالفكر قدما.

لقد كانت اللغة إحدى الواجهات التي وجه اليها ملارميه تفكيره، وفاعلها بتجريبه. لقد بدأت مغامرته بحلم مجنون بالوحدة، وبالحنين الى بابل، وبلغة

سيدة ، شفافة ،مرادفة للكون..

لقد أظهر واقع الاختلاف اللغوي، كما يقول مالارميه،كثرة الحواجز التي تقوم بين الكلام والواقع، فالعالم يضطرب ، والمرجع في هذا الإضطراب يغدو غير يقيني، ويصبح للألفاظ/ الدوال، شبه استقلال عجيب.

لقد بجّل مالارميه الإنتاج الخالص، ذلك الذي تختفي فيه خطابية الشاعر، لتترك المكان الى الكلمات.. ولتضحى القصيدة بنية من الأصداء أكثرها من الأقوال، وكان شعره يتحرك بمجالية، فذاك منزع فني أهم عنده من الزمنية، إن قصيدته تبدو غير سردية، وغير وصفية، وإن محدودية الأفعال في القصيدة، يعكس نزعة اللازمنية لديه..

إنه يمس اللاشخصي، ويهدم مفهوم إمتلاء الكائن، من خلال علاقة الذات بالكلمات، وبالأشياء معا، وهو بذلك تجاوزي إذ كان شعره ارهاصا للشعر الخالص، ولانحسارهوة الدال بالمدلول، والمفهوم بالمرجع، وفي ذلك زعزعة للفوسوتريزم اللساني الغربي..

وعلى عكس من حلم مثله، بكتابة خطية تتفكك على منوال أثلام الحرث، ذهابا وإيابا، من اليمين ومن اليسار..فإن مالارميه قد إخترق، أوحاول، التقليد العرضي بتجريب لعبة الكتابة المحيطية، أو التكعيبية منتجا شكلا نصيا توزيعيا، يدمج الفضاء، كقيمة تعبيرية، تتجاوز من حيث الدلالة، على مستوى المطامح الفنية بالأقل، ماكان لتلك الأشكال التشجيرية التي كان خطاطو العرب ، يتعاطونها، يوم كان الخط صناعة تقوم على روح التنافس.

لقد سعى مالارمية إلى الإرتفاع بعملية التلقى/القراءة، من خلال مؤلفه «ضربة كعب»، ذلك لأن النص المقروء ما زال يحكم القارئ، الأمر الذي يجعل من الزمن عاملا أساسيا في تحقيق فعل القراءة، (فالنص بعكس اللوحة، لايتخرج الا عبر خطية ، أواسترسال أفقي رتيب...)

إن القراءات العمودية أوالمائلة..الإختزالية هى فضول يشوه الفحوى، ولايكشف عن مشهديته، أواجماليته .

المستوى الميثولوجي/:

يقرردريدا أن اللوغوسونتريزمية، المحيلة على التأسيس الاغريقي الأفلاطوني، كانت إنعكاسا على نحو أو آخر لتعاليم ميثولوجيا قديمة فرعونية، واغريقية، تشابه فيها دورالاله (ثوت THOT) الفرعونى مع الاله هرمس (اليوناني) من حيث الوظيفة التعددية، وقابلية التكيف لكل منهما..

لقد كان الاله ثوت، وهو اله الكتابة عند (المصريين) الها للحساب،وللعلوم العقلية، وكان يتحكم بالاضافة الى ذلك في العلوم الخفية (السحرية)وفي الفلك والكمياء، وكان الها للتعاويذ والتعازيم الملطفة لهيجان البحر، و الها للنصوص السرية، لقد كان الصنو الفعلي للاله هرمس ،اله الكريبتوغرام.

وإن سخط أفلاطون على الكتابة، كان يرتكز على طابعها التلوني، النفاقي، الخادع، فهي لا تجسد الحضور، ولكنها تعوضه، وتنوب عنه، وتقصيه. من هنا كانت تناقض اللوغوس، والمعرفة، واليقين، فهي احالة على الهرمسية، وعلى التعدد، وعلى فن التقنيع..فالكتابة تبدو لأفلاطون كما يقول دريدا «ذلك التمرين القدري للتكرار، فهي اضافة الاضافة، ودليل الدليل، وممثل لممثل..»

والكتابة لم تنتقد الا بوصفها قناعا، وقيمة خارجية عن الحقيقة، وإلا بكونها تقنية عاجزة عن استحضار المعطى الكلامي، استحضارا حيا ملموسا، فحين لا يكون المتكلم موجودا ، فإن القوة والنبرة، واللهجة جميعا ، تضيع في المفهوم، وعندئذ لا مناص من الكتابة، فاننا نضيف الى اللهجة، بلا جدوى، مايدعمها من الاضافات التعبيرية المعوضة عن حرارة الكلام الملفوظ، والمعتمد على حضور المتكلم ذاته..

إن الجملة المنطوقة.. تفقد مكانها ومعناها الخاص ، متى كتبت (3)، من هنا تقوم اشكالية القراءة، أوالنصية، فالفضاء الحرفي المقروء، هو واسطة تمثيلية مركبة : فالباث غائب، والدوال في تراصفها، وخطيتها، تعرض مدلولات يكتسب بعض منها كنهه ويقينيته من قوانين التواضع التوصيلي المنوطة بعلوم اللسان، وتقنية التبليغ (البلاغة وسنن الخطاب...)، وبعضها موصول بذات الباث/المدل، مباشرة.. فالنص هو لعبة تقوم جدليتها التوصيلية على مفاعلة المتناقضات ،

والمتناظرات، ومنها القيم المشكلة لمادلة الاداء..تلك القيم المحيلة على الذات والموضوع، وفق نظام التداعي، وسيولة المادة التوصيلية، التي يقتضيها موقف ارسالي ما..فضلا عن مثول المعطيات النصية بوتيرة تصاعدية خطية، لاسبيل الى استجماع أطرافها دفعة، شأننا مع المشهد، أو اللوحة الفنية مثلا..

فالقراءة التي تنمو في المدة (duree) ينبغي لها، كمايقول روسو، وكي تكون اجمالية، أن تجعل العمل، في ذات الوقت حاضرا بكل أجزائه..فالكتاب مثل لوحة تتحرك، لايكتشف الا بأجزاء متلاحقة، ومهمة القارئ المتشدد تتمثل في قلب هذه النزعة الطبيعية للكتاب، على نحويمكن معه للكتاب أن يحضر بكليته بنظرة الروح، فليس هناك قراءة كاملة، الا تلك التي تجعل من الكتاب شبكة متجانسة من العلاقات المتبادلة، وهناك فقط تتولد المفاجآت (4)

المستوى اللساني/:

والكتابة بوصفهاتقنية (techne) قد انعطفت بالطبيعة من الفطرى، والحسى الى الاصطناعي والتجريدي، فهي كما يذهب روسو، تعكس ذلك الواقع التطوري الذي كان يقترن بمقتضاه الأخ بأخته، فيغدو في ذات الوقت الأخ والزوج معا.. (وفي هذا اثبات لمبدإ التلون، والتعدد الوظيفي للكلمة)، فكذلك شأن الكتابة، فهى ابتعاد تقني عن وسيلة التوصيل الطبيعية :الصوت (voix) فهى البديل عنها، والممثل لها، وهي بذلك تكرار واعادة، أوهي تمثيل لتمثيل، فالكلمة تحيل على شيء، وذلك الشيء يغدو على مستوى الكتابة شيئا مجردا.فتراتبية التمثيل، بواسطة الكتابة، تراتبية ثنائية :

فكرة ———— صوة ———— حرف

فكرة ———— كلمة صائتة ——— كلمة مكتوبة

فالانزياح التمثيلي المكتوب قد أبعد الكلمة الحرفية عن الأصل الصوتي، درجة، وساقها في نظام توصيلي يتباين مع نظام التوصيل الصوتي، من حيث بنية الدال، ومن حيث علاقة هذا الدال/بالمدل/الباث.

يقول روسوفي (ايميل) لاتستبدلوا أبدا الشئ بالاشارة (signe) الا حين

لايكون في استطاعتكم اظهار ذلك الشئ، ذلكم لأن المؤشر يمتص انتباه الطفل وينسيه الشئ المقدم.

ومتأثرا بتصورات روسولنشأة المجتمع البدائي الإنساني،يعطي دريدا للنظام اللغوي صيرورة تشكيلية، فيها هذا الارتباط الطبيعي بين الكائن وأصله :(الإبن/الأم) تم هذا التزاوج الذي يغدو به الأخ زوجا، في ذات الوقت (مع أخته)، ثم تأتي مرحلة التحريم فتحول علاقة التزاوج وتوجهها الى الموضوع غير المحرم.. وهكذا تتوطد الرابطة في بنية المجتمع لتغدو نظام حياة واجتماع مكرس، وذلك هو شأن العلاقة بين الدال والمدلول، فإن صلة المفهوم بموضوعه (الشيء) يكون في البدء صلة عينية/عرض الشيء في ذاته بدل تسميته، فهي بمثابة السند الخارجي، الذي جاء ليعلم هوية الشيء في ذهن المتلقى، ثم تأتي مرحلة الاستعاضة والاستبدال، فيحل الإسم/الدال، محل المدلول، وتلك مرحلة حاسمة وأساسية في التجريد اللغوي..ثم يقع الانزياح فيضحى الدال، دالا على مدلول..معنى المعنى، وتلك هي صيرورة اللغة حين ترقى الى استعارة والى أدبية، وهذه العلاقة بين الكلمة وهي صوت (voix) ، أو هي (غرافيك) حرف، وبين مصدرها/المدل: هي التي تعطى للصوت، أو للمنطوق رجاحة، وأفضلية، يقوم عليها منطق اللوغوسونتريزم..

من هنا كان الدرس اللساني، عند دي سوسور مثلا، يجعل من الكتابة مجرد واسطة تمثيل للملفوظ/الكلام.. فهي اشارة لاشارة..(و يرى أفلاطون أن الدليل الصوتي (الحنجري) يبقي على الجزء الحيوي في عملية التمثيل والأداء، أوعلى المستوى النفسي، (فصوت الانسان جزء من مزاجه، ومن سيكولوجيته) على عكس الدليل الغرافي (الحرفي) الذي يحاكي الكلمة المنطوقة..فهو يقع خارج الحياة..أويجر الحياة خارج نفسها، ويتركها نائمة في قالب مضاعف (double)

المستوى الشكلي/:

وإذا كانت الكلمة فكرة وصوتا، فهل عند كتابتها تظل كما هي، فلا يذهب النظام(الحرفي) من خاصيتها الاشارية بشيء.. ان الكتابة وفق المنطق السوسوري هي خادمة الكلام، والممثلة له.. وبالتالي فان صلة المنطق بالملفوظ صلة الوفاء، والاحتواء، والتطابق، غير أن الغراماتولوجيا وانطلاقا من معاينات حية تتبين

تصور الحرف عن استيعاب الصوت، وتمثيله على نحو موضوعي .. لقد ذكر جاكوبسون، و(هال)، بعدم كفاءة التمثيل الغرافي/الحرفي للكلام، وهذا بسبب البنية اللاتشابهية بين الحرف والفونيم (6)

لقد كان (ليبنز) ينوه كثيرا بالنظام اللغوي الهيروغليفي، لأن ادائية هذا النظام تعطى للتمثيل فاعلية حية يغدو بها المدلول دالا، شبه تطابقي أو تشاكلي، فالتوصيل عيني، والشيءالمرسوم، هوالشئ المفهوم.. فالتوصيل كان شعريا، يتزاوج فيه عاملا التشخيص والعرض.

ولقد كان روسو كما ذكرنا من قبل ، يوصي في حرص بضرورة تقديم الشيء نفسه للطفل،قبل تسميته، فالتسمية تمتص وعي الطفل، وتشوش على عملية الاستقبال التي يهيؤها عرض، الشيء بذاته أمام الطفل..

و(دوكلو) يقرر القصور الواضح الذي يلاحظ على الكتابة،من حيث عدم تمكنها من تسجيل حركات الروح في مواقف انسانية عديدة يقول..«أننا نسجل من خلال الكتابة أو فيها، التساؤل والدهشة، ولكن كم لنا من أحوال نفسية، وبالتالي من تمططات صوتية ،ليس لها اشارات كتابية، وإن الذكاء والاحساس وحدهما القادران على استبانتها، من ذلك أحوال الغيظ والحقد والسخرية(7).

وكان روسو يرى أن الكلام الطبيعي للطفل ، المتحقق عن طريق الصوت، يستند الى خطاب آخر يتم بالحركات، وبانفعالات الوجه.

إن مهمة التمثيل الحقيقي، والكلي، والتطابقي، كما يرى روسو، هي مهمة ينبغي أن تصطبغ فيما اذا حصلت، بصبغة القداسة، وهذا سواء أكانت في الميدان السياسي أو الجماهري، أوفي المضمار اللغوي أو الحرفي.

واذا كانت الهارمونيكا، في المضمار الموسيقي قد طمحت الى أن تحل محل الميلوديات الشعبية التلقائية، السيارة، فانها بالرغم من ذلك ظلت عاجزة عن استيعاب الأبجدية التعبيرية للصون، فهي من ثمة شفرة لايفقهها أو لايحيط بنظام النوطة، وبزمنيتها الا ذوو الاختصاص، ومن هنا يقوم اشكال بخصوص الكتابة، اذ ان ما كرسته الانسانية، واللوغوسونتريزم هوالنظام الغرافي الأبجدي.. في حين غيبت النظام الفونيتكي.. وذلك ما أشار اليه روسو بقوله..« إننا نكتب الحس

الحنجري (voix) ، لا الصوت (son) ، فالكتابة ستكون دوما انحرافا طارئا على الكلام، انحراف خصوصي وخارجي، يرادف الدال، أوالصائت، أواشارة الاشارة، كما يذهب الى ذلك أرسطو، وروسو، وهيجل، وذلك ما يقوم عليه المبدأ اللوغوسونتريزمي، وميتافيزيقا الصوت ..

إن مفهوم الإضافة،أوالرديف (supplément–le suppléant) الذي يعني الكتابة، والذي يعين كما يقول دريدا الصورة التمثيلية، يشتمل على دلالتين، تعايشهما بقدر غرابته، فهوضروري.. فالاضافي يزاد، فهو زيادة، وامتلاء يغني امتلاء آخر، وهو ذروة الحضور، وكذلك هوتعدد في الوظيفة التأشيرية(تعددية الاحالات) واستجماع للحضور، وهكذا فالفن، والتقني (Techné)، والصورة، والتمثيل، والتواضع (المتعارف عليه) الخ... هى اضافات للطبيعة، وهي اغناء لها بهذا التعدد الوظيفي(8)..

لقد ألحت ظاهرة الكتابة وصلتها بالكلام على ديريدا، وظلت النظرة الميثولوجية، والانتروبولوجية تحكم لديه التخريج النظري واللساني..لقد وقف في كتابه النشر(la Déssimination) على البعد الميثولوجي، الذي تكرست به الكتابة في التراث الانساني والاغريقي، والذي بات فيه الاعتبار التأصيلي، من حط الكلمة المنطوقة، بحيث أضحت الكتابة مجرد نشاط تعويضي خادع، يمثل به للحضور، وهذه العلاقة بين المكتوب والمنطوق، نجدها تحتل المركزفي كتابه« من الغراماتولوجيا » «De La Grammatologie».. فقد حلل دريدا هناك مكونات الثقافة الغربية ونظرتها الى الدال، كحرف، وكصوت ،أوكشفرة ، وقد كانت النظرة اللغوية باشكالاتها الكتابية والخطابية هي الاطار الذي تحرك فيه ديريدا، متلمسا صلة المفهوم/الصورة/المادة..بالمحتوى، وبالشكل، وبالتقنية، رابطا الظاهرة الكتابية بمسألة الحضور والعدم..وسيكون كتابه (الكتابة والاختلاف) (L'Ecrituree et la Différ-ence) مجالا تطبيقيا تستدعي فيه قضية الكتابة من خلال استعراض أعمال مفكرين، كانت علاقة الدال (signe) بالبنية فيها تمثل المنهج الذي قرأ به ديريدا تلك الأعمال (9) .

فقد وجد ديريدا في كتاب فوكو«تاريخ الجنون l'Histoire de la folie »مثلا تقاطعات عديدة بين شك ديكارت، وتقريرات فوكو، بشأن المجنون ولغته/كلامه.

فالمفكر كما يقول فوكو لا يمكن أن يكون مجنونا.. انما المجنون هو ضحية لتمرد الكلمات (10) . فالجنون هو خطأ في المعاني والأشكال، يتجانس مع ما يتلبس منطقنا من أخطاء في حالة الحلم(11).

فالنوبة الجنونية، هى لحظة الدمار التي تهدد العقل، وانفصال اللوغوس/ الأنا في احتدام ظهوره، مغتربا عن ذاته، ناسيا أصله ومقدراته الخاصة.

إن ما تظهره تلك القراءة، هي أن فاعلية الاعراب/الكلام، فاعلية عقلية،وأن هذه الفاعلية محكومة بأحوال الفرد، وأن الاختلال في عملية الادراك أو الأداء، يمكن أن يمس العاقل، فالمعاني كما يقول ديكارت ما أكثرما أوهمتنا..

ويستخلص ديريدا من قراءته لتأويلية فرويد للأحلام، أن لغة الحلم هى فاعلية حسية أكثر منها لغوية، وأن للحلم مفردات/ووقائع لاتحيل ضرورة على ما دأبت الذهنية التقليدية على فكها به، بل هناك نحو خاص بلغة الأحلام، ولها سياقاتها وفي ضوئها تتحدد دلالة الدال بالمدلول(12).. وكل لغة كما يقول(فيرنزي) لها لغة أحلامها..وأن الأحلام لاتحتمل الترجمة من لغة الى أخرى..وما ذلك الا لأن الوقائع في الحلم تتجاوز منطق النصية-الدال والمدلول- بمعناهما السوسوري المطرد، فالحال والخبرة الحلمية، والمنطق، ودرجة التعبيرية جميعا، تجعل من الحلم عالما فوق لغوي، فنص اللاوعي، قد خط بآثار صافية، وباختلافات أوبفروق ،حيث تتوحد المعاني والقوة، وتنعدم اطرادية الزمن..فالدلالة في الحلم دلالة هيروغليفية، غير فونيتيكية بصورة عامة، فهي منصة مسرح، وليست لوحا أو مشهدا..

فالخطاب الشعري ، كما يقرر فرويد، بالقياس للخطاب النثري يعكس على نحوما علاقة الخطاب الحلمي بالقياس للخطاب العادي. والمحتوى الحلمي يقدم على أنه كتابة صورية، حيث تعالج الدوال، واحدا واحدا في لغة الحلم..(13)

ومع أرتو، يتابع ديريدا الظاهرة المسرحية في بعدها الهدمي التجاوزي. يقول ديريدا:«أرتو لا يباشرتجديدا ،ولا نقدا ، ولا اعادة نظر في المسرح الكلاسيكي، ولكنه يهدف الى الهدم الفعلي، العملي ،وليس النظري فقط للحضارة الغربية وديـاناتها، ولكل الفلسفة التي توفر مرتكزاتها وديكورها للمسرح التقليدي

بأشكاله التي تتظاهربأنها الاكثر جدة»(14)

فأرتو يرى أن انحطاط المسرح الغربي يعود الى حالةالانفصال عن الخطر التي يعيشها..وبما أن من تقاليد المسرح الغربي، اعتماد دور الملقن(الهامس بالنص الى الممثل وهو على الخشبة)، فإن آرتو يرى في الإقلاع النهائي عن هذه المخادعة، شرطا يحرر المسرح الغربي من مراسيمته التحايلية الوطيدة، ومن شأن ذلك أن يهيئ المجال لظهور كتابة غير فونيتيكية (15) فآرتو كما يقول ديريدا هو مثل نيتشة يريد أن يفرغ مع مفهوم المحاكاة في الفن، مع الجمالية الأرسطية، مصدر الميتافيزيقا الفنية عند الغرب.. ليس الفن محاكاة، لكن الحياة هي المحاكاة لمبدإ سام يضعنا الفن على صلة به (16)

إن تعبير الجسد والعضو، والموقف، والتلقائية، والآنية هي أدوات، ووسائل المسرح الجديد، المسرح الذي يفلت من وطأة الكلاسيك، ومن الميتافيزيقا، لينتج مراسيمه، ومقوماته، وعلى رأسها اللغة والتعبيرية، فمراوحة الصور، والحركات كما يقول آرتو، يؤدي من خلال اقتران الأشياء بالصمت ،والصراخ والايقاع ،الى خلق لغة فيزيقية حقيقية، تقوم على الاشارات وليس على كلمات، فالغاية المسرحية هي تشخيص الموضوع عينيا، ليس كفكر، أو خطاب، ولكن كواقع متموضع، فالخلق لايتم في الذهن ، بل في الواقع والطبيعة (17)

ان أرتو، بمثل هذا الخط التفكيكي الهدمي الذي ينظر به لمسرح الفظاعة، يستهدف هدم تاريخ الميتافيزيقا، فهو على جبهة باكاملها من خطابه، يهدم تقليدا يعيش في الكتابة الكلاسيكية، في الاختلاف..فاللغة بمضامينها المنطقية، التواضعية، عبر تحولاتها في سلسلة التصنيع المسرحي، تظل احدى فاعليات العقل اللوغوسونتريزمي،، وتظل مادة و واسطة استعباد، فالخطاب والكلمة في الخطاب المسرحي كما يتصوره أرتو، لها ذات الدور الذي قرره لها فرويد في الحلم، فهي لا تتدخل الا بوصفها عاملا ضمن جملة عوامل أخرى، وأحيانا لا تتدخل الا على أنها شيء يتصرف فيه السياق ، وفق منطق اقتصادي أدائي..فالأفكار تتحول الى صور، وصور بصرية على وجه الخصوص، وما تمثله الألفاظ يضحى تمثيلا لأشياء تناسب تلك الألفاظ(نظام التوصيل الهيروغليفي) (18)

لقد أراد أرتو أن يلغى التكرار في الخطاب المسرحي، فالتكرار هو اختزال

للسلبية، إنه يستقبل الماضي كحقيقة، وكمثال، فكل كلمة قيلت هي كلمة ماتت، وفعلها انما يؤثر في حالة النطق بها فقط، وذلك شأن الحركة المسرحية، فهي لاتتكرر مرتين(19) فالتكرار بصورة عامة هومجال الكتابة.. فمن طبيعتها التبعية للواقع، للمرجع، للمدلول، كما يقول باتاي، ودريدا على وعي بانه لكي يتم تهديم ميتافيزيقا اللوغوس، وما يستتبع ذلك من مسلمات معرفية ونظرية ما زالت تحرك البنى الفكرية للإنسان وتحكم تطلعاته، فلا مناص من ايجاد وسائل تهديم جديدة، لاتمت بصلة الى قطاع هذه الميافيزيقا، ولا تفريعاتها العملية والاجرائية المختلفة، فدريدا يدرك ثورة نيتشة على الكائن، والحقيقة واللغة، والدلالة، وانتقادات فرويد، وتهديمية هيدغر للميتافيزيقا وتحديده الكائن كحضور/ وجود.. وبالرغم من تعدد الضربات التحطيمية التي سجلتها هذه الخطابات كما يقول ديريدا، الا انها ظلت تدور في حلقة مفرغة، فهي لن تستطيع بحال من الأحول أن تفلح في مسماها التقويضي، ما ظلت تعتمد في ذلك على عدة اصطلاحية، هي افرازات لهذه الميتافيزيقا اللوغوسنتريزمية(20).

وان شئنا، يقول ديريدا، تجريد مصطلح المدلول (signifie) من مرجعيته السامية (Transcendental) وأفسحنا المجال للعبة الدلالة، فلا نقيدها بحد، فإنه سيكون علينا، عندئذ رفض مفهوم الاشارة، ذلك لأن الدلالة، والاشارة قد فهمت دائما، على أنها دليل على..(شيء ما)، أواشارة الى (موضوع ما)، فهي من ثمة معطى لغوي يفارق، ويختلف عن مدلوله، وتلك هي الثنائية التي تجذرت في روح اللوغوس، واحالت على الميتافيزيقا ، فالاله (ثوت) حين عوض الاله (رى) لم يكن هو هو.. وانما كان شيئا (signe) دالا على سيده (المدلول) الاله (رى)، فاذا ما محونا الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول كما يقول ديريدا، فان لفظ الدال نفسه هو الذي ينبغي هجره/ والغاؤه بصفته مفهوما ميتافيزيقيا(21).

لقد باشر التفكيك كل من نيتشه، وفرويد وهيدغر بواسطة تثوير المفاهيم الموروثة للميتافيزيقا، وبما أن هذه المفاهيم ليست ذرات، ولا عوامل حية، ولكنها اصطلاحات مشتقة من قواعد، ومن نظام لغوي، فإن كل بصمة عليها، تستدعي، لدى أي تفعيل، كل الميتافيزيقا، وهو ما جعل هؤلاء التفكيكيين، يمارسون تهديما على بعضهم بعض، وذلك يعود الى الخطر العرفي الكامن في وسائل عملهم (22)..

وإن إشكالية التمثيل أو المحاكاة أو الاختزال، التي يستدعيها الذهن، كلما

فكرفي «الكتابة» كظاهرة توصيلية تقنية، تعود بجذورها الى أفلاطون.. لقد كانت الكتابة في الفكر الميتافيزيقي الأفلاطوني فعلا مسترذلا، انها نشاط تقني يحدث بالذاكرة وخارجها، فهي عند أفلاطون ضرب من اللعب والخداع، لقد كان أفلاطون يحلم بذاكرة بلا اشارة، فمرجعيته كانت عالم المثل، أين تتجوهر الحقائق دون الاعتماد على أثر (Trace)، فالكتابة حدث تدميري على صعيد اللاحتذائية، والتمثيل، اذ هي كما يقول ديريدا ، مترجما آراء أفلاطون، لا تستطيع أن تستبدل حتى صورة (عينية) بنموذجها (الغرافيكي).. انها تكتب في فضاء الصمت، في العرض الخطي، في صمت الفضاء.. وهكذا ابتعدت عن حقيقة الاشياء.

ومع كل هذه السلبية التي جسدها الموقف الأفلاطوني، ازاء الكتابة، فاننا نجده، كما يقول دريدا قد مارسها، وخلد بها أفكاره، ومن هنا كان للفعل الخطي الغراماتولوجي، رجاحة الدوام والصمود. « فنظام اللغة المشترك، والمتميز بالكتابة الفونيتيكية الأبجدية ، هو النظام الذي ولدت فيه الميتافيزيقا اللوغوسونترية، المحدد لمعنى الكائن كحضور » (23)

فالمحاكاة بما هي حدث تشبيهي،فإنها تضاعف الحضور، انها تضاف اليه.. فهي اذن تمررالحاضر في خارجه، وفي الفنون اللامحاكاتية، فإن الخارج يتضاعف بذاته، انه اعادة انتاج للخارج في الخارج (24)

فالكتابة الأبجدية تعبر عن أصوات، هي نفسها مؤشرات (Signe) فهي اذن مؤشرات لمؤشرات.. واللغة تكرس تقاليدها الشفاهية، والكتابية على حد سواء، وملامح الاختلاف بين الخطابين الشفاهي والكتابي، لا تفتأ تتبلور من مستوى توصيلي الى أخر. أن الأبجدية تعوض أصلها الصوتي باغتصاب وعنف، واصطناع..

ان الرياضيات-وهذا هو شأن الشفرات، هي لغة خاصة لا صلة لها بالكلام، انها نوع من اللغة العالمية، أي اننا نلاحظ في الرياضيات أن اللغة غير قادرة اطلاقا على الأخذ بعين الاعتبار بعض أشكال الفكر المعاصر، ومن هنا تأخذ الكتابة التي ظلت طويلا مهملة، مكون الكلام بعد أن كانت خادمته.(25)

واذا كان روسو يشترك مع تتروس في نبذ الكتابة، وامتداح الواسطة الصوتية، فان روسو في بعض كتاباته يسجل نوعا من الشك أو الحذر، ازاء وهم

الكلمة الملأى ، والحاضرة، ومن الشك أيضا ازاء وهم الحضور في الكلمة التي يظن انها شفافة ومحايدة. فأسطورة الحضور المليئ، والمنتزع من الاختلاف، ومن عنف الفعل الكلامي، قد وجهت نحو امتداح الصمت« 26»

لقد تركزت الجهود النظرية والفكرية لدريدا على الظاهرة التوصيلية المجسدة في اللغة الإنسانية التي ظلت الميتافيزيقا تنظر اليها على أساس ثنائي، دال سيد (باعتباره صوت -فطرة- نفس- مثل) ومدلول- مرتبط بالحاجة، والمنفعة، وبالوجود.. وتجسيدية هذا المدلول تحقق للكائن الحضور الحي ، كلما كانت صوتا(حنجريا)، وتحقق حضورا زائفا حين تغدو أثرا أو حرفا..

ودريدا يريد أن يعود بالفكر الإنساني من هلامية المثل، والمطلق، والروح، من حيث استلهم اللوغوسونتريزيم ميتافيزيقا (الأفلاطونية) الى مصدرية احالية، هي الكتابة، والكتاب، والتشخيص الموثق للحضور، وهو بهذا يريد أن يزعزع أسس الفكر الغربي ذي الجذور الراسخة، ليفتح في وجه الهاجس الفلسفي المعاصر، وبصراحة لاتفتأ الأحداث تؤكدها، آفاق الفكر التوراتي، بمقوماته الجودائزمية (Judaisme)، التي ظلت تفاعل الفكر الإنساني، عبر القرون.. إن الإعتداد بالغراماتولوجيا، الكتابة واعادة الاعتبار للغرافية، يخفي واقعا انجذابيا نحو بعث الحضارة الكتابية، باعتبارها حضارة الحرف ،والألواح المكتوبة.. والارتداد الى التوحيدية، والى الأصل بعد أن استنفدت، وبكثير من النجاح، حضارة التليث، تعلاتها الانسانية الوضعية..

الهوامش

1- قاموس الآداب لارروس - مادة نيتشة -.
2 - نفسه .
3-ديريدا - في الغراماتولوجيا - ص.443
4- دريدا - الكتابة والاختلاف -ص.41
5- دريدا -الكتابة والاختلاف -ص.125
6- دريدا -الكتابة والاختلاف - ص.79
7- نفسه .
8- دريدا - في الغراماتولوجيا - ص.209
9- ديريدا - الكتابة والاختلاف - ص.74

10- نفسه .
11 -نفسه ص.97
12- نفسه ص.311
13- ديريدا - الكتابة والاختلاف - ص.323
14- نفسه - ص.285
15- نفسه - ص.887
16- نفسه - ص. 323
17- نفسه - ص.289
18- نفسه - ص.353
19- نفسه - ص.363
20- نفسه - ص.412
21- نفسه - ص.412
22- نفسه - ص.413
23- ديريدا- في الغراماتولوجيا - ص.211
24- نفسه - ص.289
25- نفسه - ص.123
26- نفسه - ص. 202

❁ ❁ ❁



لماذا النقد الألسني

سؤال من نصوصية النص

بقلم:

د/ عبدالله محمد الغذامي

1 - الموضوع / الذات / المنهج :

ثلاثة أشياء لا بد من التمييز بينها خطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة . وكثيرا ما يحدث أن يضحي الباحث بأحد هذه الاقطاب من أجل أحدهما ،إما بدافع ذاتي أو بانكسار معرفي يمشيه عن ضحيته . وأول خطوات التميز تأتي باقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع . وهذه خطوة أساسية لابد منها لكي نبعد (الذات) عن استلاب الموضوع عن طريق (الادراك النفعي) الذي يتحرك جوهريا ضمن (علاقة بين الشيء والذات تأخذ فيها الذات الدور الرئيسي) - كما يحدد غاستون باشلار (1) - بناء على فهمها الخاطيء (للواقع) ، مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى ويفضي ذلك بنا إلى فهم الموضوع فهما نفعيا يحيله إلى الخارج المتقرر قبله . و هذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر ، لأن الواقع في هذا العلم (هو الواقع المبني وليس الواقع المعطى (2) -) مما يعني أن الموضوع لا يتقرر من خارجه وإنما ينبثق من الداخل . والطريق إلى سبر هذا المعطى الجديد المستقل عن الذات هو المنهج المستقل عن الذات .

والمنهج بخاصيته الاستقلالية هذه هو رديف (الآلة) في العلم المعاصر الذي به (لم تعد الالة تدقق إدراكنا للواقع فحسب ، بل أصبحت ما يجعلنا ندرك هذا الواقع الذي لايمكن إدراكه دونها -) . وبما أن العلم المعاصر قد أصبح علما آليا فان الدرس الانساني أيضا يجب أن يكون علما آليا ، أى منهجيا (ابستمولوجيا) ، لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات ونفعية مدركاتها.

وهذا هو ماجعل باشلار يسعى إلى تأكيد ضرورة استفادة الفلسفة من العلم المعاصر الذي يقوم على فهم جديد للواقع يتصف بالاصطناع (والواقع في الميكرو فيزياء وفي الكيمياء المعاصرين ليس هو الواقع الطبيعي المعطى ، ولكنه الواقع

الذي يكون نتيجة لعمل تقني . يقول باشلار : (لكي نبقي أنفسنا في مركز الفكر العامل والمادة الخاضعة للعمل ، ينبغي لنا أن نترك كثيرا من التقاليد الفلسفية ، سواء تعلق الامر بالواقع المحسوس أم الوضوح الطبيعي للفكر . إن العلم الحاضر اصطناعي بالمعنى الديكارتي للعبارة . فهو يقطع العلاقة مع الطبيعة لكي يؤسس تقنية . إنه يبني واقعا وينتقي المادة ، ويعطي غاية لقوى مبددة . البناء / والانتقاء / والتركيز الديناامي/ ، هذا هو العمل الانساني ،وهذا العمل العلمي)(3) . ومفهوم الاصطناع هنا يعني (البناء) . وكشف البناء يحتاج إلى (الالة) التي لاتستخدم من أجل (التدقيق في الملاحظة ، بل من أجل قيام تلك الملاحظة ذاتها)(4) . والذات التي تبني الموضوع هنا (ليست الذات على الاطلاق ، بل هي ذات العالِم الذي يملك التقنية والذي يكون مهيئا بفضل تكوين ملائم من أجل استخدام هذه التقنية)(5) .

ومن هنا نفهم من باشلار طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع . فالموضوع هو الواقع المبني ناتجا للعملية وليس هو الواقع المعطى ، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة والمالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرد الذات الراغبة عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية .

أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر على الاستقلال عن الظرف ، وتجاوز ملابسات بيئة المنشأ . و من هنا يسقط السؤال عن علاقة المنهج بظروف نشأته ، لأن تلك الظروف واقع معطى وليست واقعا مبنيا . ونحن تعلمنا من العلم المعاصر أن الواقع لم يعد هو المعطى ، مما يلغي قدرة الواقع القديم الهيمنة على المنهج ، طالما أن المنهج مهيىء للتموضع المعرفي ، باعتباره أداة إجرئية ومنظورا معرفيا ينساق مع (الذات العالمة) من أجل (إقامة الملاحظة ذاتها) التي هي عندنا تمثل الموضوع . وينتهي بذلك دور الذات الخاصة على مستوى المنهج و مستوى الباحث ، وتحل الذات العالمة مع الآلة لتأسيس الواقع الجديد .

2- المنهج الألسني

إن النتيجة التي يفضي إليها مدخلنا السالف تعطي المنهج أهمية بالغة يتقرر بها مصير النتائج المتوخاة من البحث . وبمقدار ما يتصف المنهج بالعلمية فان النتائج تكون علمية أيضا . ومن صفات (العلمية) التي أفرزتها معطيات

العصر أربع صفات هي :

أ - النسبية (في مقابل الإطلاق)
ب - الدينامكية (في مقابل الجمود)
جـ - الاستنباط (في مقابل الاسقاط)
د - الوصفية (في مقابل المعيارية)

ومن خلال هذه الصفات سندخل إلى منهجنا النقذي لنرى مقدار علميته أداة إجرائية و منظور معرفي.

2-1 تقوم اللغة على (النظام) ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من (الاختلاف) وهذا ما جعل دي سوسير يعرف اللغة على أنها نظام من الاختلافات 6 . وهو تعريف ينقل مرتكز القيمة من جوهر الشيء إلى (علاقاته) كما أنه يحيل اللغة إلى نظام من الإشارات و هذان مفهومان متلازمان يقتضي أحدهما الآخر ، إذ بسببهما تتكون اللغة فهما وابتكارا . واللغة بذلك تجري - كما يقول - الجرجاني7 (مجرى العلامات والسمات و لا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه و خلافه) .

ولكن اللغة تتحول مع الزمن إلي نظام اصطلاحي مهيمن ، يستطيع أن يحتوي الانسان ويسيطر عليه ، ويحدد له تفكيره ورؤيته للعالم من حوله . وتظل اللغة تؤدي هذا الدور في حياة الانسان على الرغم من مبدأ (الاختلاف) فيها ومبدأ (إشارية) الدال بها . وهذه الاشارية المتحولة نظريا ، تصبح مع الزمن ثابتا يسبق التصور ويقرره . ومثلما تصاب اللغة بداء الثبات ، ذي الهيمنة على الانسان ، فإن الدلالة أيضا تأخذ نصيبها من الثبات المطلق ، حينما تسيطر على فكر الانسان وتسبق الكلمة بوجودها ، بحيث يستحيل اعتبارها إشارة ، الأن من شرط الاشارة حريةالدلالة . وإذا ما وصلت اللغة الى الحد هيمنة الدال المطلقة ، أو هيمنة المدلول المطلقة ، فإنها بذلك تشهد خطر التصدع في وجودها كلفة ، لأنها لم تعد نظاما من الاختلافات والاشارات ، ولم يعد الشيء احتماليا كما يحدده الجرجاني . وبالتالي فنحن لسنا أمام نظام لغوي ، وإنما نحن أمام هيمنة خارجية ، إما من الماضي من خلال هيمنة الدال أو من الحاظر من خلال هيمنة المدلول . واللغة بهما تصبح انعكاسا ومحاكاة للخارج ، أي للواقع المعطى ، وليست تأسيسا لواقع مبني أو تحققا

إنسانيا حرا.

والخروج من هيمنة الدال أمر ميسور دائما ، وذلك من خلال الابداع الأدبي الذي تعود الخروج على الاصطلاح اللغوي ، وكسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد ، و من ثم تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري . ولكن المشكلة دائما هي في هيمنة المدلول ، وذلك لأنها هيمنة يصعب إدراكها لفداحة تحكمها بالانسان وسيطرتها عليه ، وعلى تصوراته التي تخضع دوما لملابسات المدلول البيئية والظرفية . وكل هذه عناصر هيمنة تحاصر الانسان من كل منافذ أحاسيسه وعقله ، مما يجعلها حكما مطلقا يسيد المدلول ويعليه على الدال ، مما يفرض الواقع المعطى ، ويحيل الدال إلى مجرد مرآة عاكسة لهذا المعطى ، وهذا يسلب اللغة الابداعية -التي حاولت أن تكسر قيد الدال - قدرتها على الابتكار والخلق الجديد.

والنص الابداعي عادة يتجاوز هذه المشكلة بمجرد إختراقه للاصطلاح السائد . وهذا التجاوز الابداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج ابداعي لعلاقات الدوال مع بعضها البعص ، فهي إذا واقع مبني لا يسبق النص ولا يلحق به ، وإنما ينتج عنه .

وبما أن الدلالات هي نتائج للنص فإنه من المحال استخدامها كأدوات للنظر إليه أو تفسيره . لأن في ذلك افتراضا مسبقا بالنتيجة قبل الفحص ، ثم إن فيه افتراضا بثانوية (الدال) الذي هو النص ، و من ثم عدم أهميته . وقد يتساوى عندئذ الجيد والرديء إذا ماكانا استجابة لمدلول واحد.

من هنا يلزمنا أن نقرر أن المدلول بما فيه من ظرفية وبيئية لايصلح مدخلا للنص ، لأنه خارجي وسابق عليه إذا كان واقعا معطى ، أما إذا كان واقعا مبنيا فهو بالضرورة ناتج عن النص ، وعندئذ يكون النظر في النص محاولة لتأسيس هذا المدلول ، الذي هو دوما في طور تشكل ينفر من الاكتمال .

إن إيماننا بمفهوم (الواقع المبني) يحتم علينا السعي لتأسيس هذا الواقع الجديد كمدلول للنص وكأثر إبداعي له . وهذا لايتسنى لا من خلال استخدام (الدال) نفسه ، كأداة إجرائية للرؤية النصوصية . هذه فرضية يتحتم قبولها إذا ماأردنا إعطاء الإبداع حقه في (الإبداعية) وفي تأسيس أثره .

واستخدام (الدل) كمنظور معناه الأخذ بالنقذ الألسني ، لإن الألسنية هي لغة اللغة ، أي الأخذ بنصوصية النص . وهي نصوصية نسبية لأنها تقوم على مبدأ العلاقة ، كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر ، وهي استنباطية ووصفية لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال ، بدءا من الصوت المفرد فالكلمة فالتركيب ثم السياق الصغير . وترتبط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص . وهذا كله يحدث دون أن يفقد النص خصوصيته ، لأنه يحمى بمبدأ الاشارة الحرة . وسنقف عند هذه المبادىء وقفات مقتضبة تؤسس إجابتنا على السؤال المطروح .

2-2 أول هذه المنطلقات هو مفهوم الصوتيم[8] . وهو النواة التي يفضي إليها النص أو ينتج عنها . لأن في كل نص -مهما كان - عقدة دلالية وجمالية كانت تمثل حالة الهوس الإبداعي للمنشىء ، وتنتقل منه إلى النص لتختبىء داخل تركيباته ، فتأتي في أوله أحيانا كما نرى في المطامع الشعرية الخلابة ، وقد تأتي في الأخر فيختم بها الشاعر قصيدته - كما يفعل -ابو ريشة[9] - . وهاتان حالتان تسودان في الشعر العمودي والرومانسي .. أما في الشعر الحديث فإن الصوتيم يكون أقل وضوحا . ولكن الفحص التشريحي للنص يبرز الصوتيم ويكشف حركته داخل النص .

والصوتيم هنا يمثل القوة ذات السيادة داخل النص وماعداه يكون إما تشكلات ابداعية له ، أو ارهاصات تفضي إليه ، أو أنها ناتج عنه تضيف إليه وتكثف أثره الجمالي والدلالي . وقد تتعدد الصوتيمات داخل النص ، كما يحدث في الشعر القديم ذي اللوحات الشعرية المتعددة ، أو في القصائد الحديثة المبنية على (المعادل الموضوعي) المتعدد التركيب كما طرحه إليوت[10] . وهنا يلزمنا ملاحقة هذه الصوتيمات كي نبرزها عيانا ، ولكننا حتما سنجد من بينها واحدا له السيادة نصوصيا على الأخريات .وهذا مبدأعلمي آخذه باشلار من لانشتين وفيه يقول (لقد بين التطور التاريخي أنه من بين كل التركيبات النظرية التي يمكن تصورها ، هناك واحدة لامحالة لها السيادة على كل الأخريات) وهذه - عندنا - هي الصوتيم ، والبحث عنه في الأشياء وفي اللغة (النص) هوسعي لكشف البنية المهيمنة ، وهذا يخدم فكرة (النظام) ، كأساس للمنظور الكلي للأشياء التي تتحرك وفق نظام قد يخفى ، ولكنه ضروري لضمان صحة تحركها . ومن الضروري على الباحث أن يسعى إلى كشف الأنظمة الداخلية التي تسير الأشياء ، تمهيدالفهم الحركة وتوجهاتها . وهذا الكشف يتم بعد إلتقاط الصوتيم كنواة للحركة تنطلق منه وتسعى إليه .

والنص هو صورة للعالم تكمن فيه أنظمة تتناغم مع أنظمة العلم الذي يتداخل معها، لا بالمحاكاة والتعبير ، ولكن بالتحويل الابداعي ، حيث يقوم النص بتعليق العالم بين قوسين -كما يقول باشلار -.

2-3 بعد تشريح النص إلى صوتيم[12] مهيمن وصوتيمات متشكلة عنه ، تتحول مهمة المشرح إلى تأسيس النظام الذي ينبني عليه النص ، وذلك من خلال فحص (العلاقة) بين الوحدات البنيوية التي هي الصوتيمات المستنبطة ، على أساس أن (العلاقة) بين الوحدات الصوتيمية هي ما يؤسس لهذه الوحدات قيمتها ، ويجعل وجودها في النص وجودا وضيفيا متحولا . ومن ثم تتميز كل وحدة منها بما تقدمه للبناء الكلي للنص ، وتعظم قيمتها بمقدار وظيفتها في تأسيس الدلالة النصوصية الكلية . ويتم إدراك هذا التمايز عند فحص (الوحدة) خارج النص ، وما تحمله من قيم نصوصية ، ثم مقارنة ذلك بالقيم الوظيفية للوحدة نفسها داخل النص بعد تشابكها بنيويا مع الوحدات الأخر . وكل إضافة تحدثها الوحدة بعد دخولها للنص هي قيمتها الاختلافية التي تؤسس لها دورا وظيفيا يخدم علاقات النص ويبني دلالته الكلية التي هي (نظام الواقع المبني) كتحقيق إبداعي متميز.

2-4 لن يكون في مقدورنا تحقيق نمو العلاقات داخل النص إلا إذا أخذنا بمبدأ (الأشارة الحرة) .[13] وذلك لأن المدلول المعجمي للعنصر اللغوي يظل قيدا يحاصر نبض النص وقد يخنقه، بعد أن يكبل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة . ولكن خلاص النص يكون بفتح حدود عناصره ، وإطلاق هذه العناصرعلى أنها إشارات حرة تم اعتاقها من السالف والحاضر، أي من شروط (الواقع المعطى) لتتوجه حرة لتشكيل واقعها النصوصي المتجدد على أساس أن (الدال) إنساني في مقابل المدلول المحلي ، وهو زمني في مقابل الوقتي ، كما أنه حر في مقابل الظرفي . وهذا لايعني إطلا ق حركة الدلالة وتهليمها ولكنه يعني فقط رفع قيد الظرف المعجمي والبيئي كمتحكم مطلق يقرر(الدال) ويصوغ مدلوله .

إن هدف (الإشارة الحرة) هو تحريك الدال نحو الدلالة مباشرة دون المرور تحت مظلة المدلول . أي إنه السماح للدال بتجاوز المدلول لكي يؤسس دلالته بعيدا عن قيد (المدلول) وملابساته ذات الصفة القيدية بطبيعتها ، وذلك لشدة مخامرتها لعقل القارىء ووجدانه . وسبيل الفكاك منها هو تحرير الدال من هيمنتها ، وبالتالي تأسيس الدالة النصوصية تأسيسا ابداعيا حرا بوسيلة بنيوية متحولة .

وهذا لا يلغي (المدلول) وما يتضمنه من معنى و من ضرفيه ، وإنما يتجاوزه بعد أن يعترف به كقيمة مرحلية موجودة وقتيا لكنها قيمة لا ترقى إلى مستوى تقرير مصير دلالة النص وتأطيرها بظرفيتها . ويظل المدلول حقيقة اجتماعية قائمة ، ولكنها حقيقة صغرى ما تلبث أن تتلاشى امام الحقائق الانسانية الكبرى التي تنبثق منها النص انبثاقا إبداعيا متحولا ، على أساس أن النص عالم لا يصور العالم الخارج/ولا يحاكيــــــه/ولا يعبر عنه/ولكنه يشكله بعد أن يتجاوزه ويبني عالما غيره . ومن هنا فإنه لا يمكن للخارجي ، أن يحدد (علاقات) النص الداخلية ، لأن النص قد يتجاوز هذا الخارجي ، ومن ثم فقد تحرر منه واستقل عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد ، أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى . ومن هنا فإنه ليس هناك نص كامل ، لأن ليس هناك واقع كامل . وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد ، حسب مفهوم الابستمولوجيا التكوينية الذي يؤكد على أنه (ليست هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد ، بل هناك فقط قضايا فارغة من المعنى حاليا بمعنى أنه قد يأتي يوم يكشف فيه العلم عن معاني هذه القضايا لأن المعرفة (...) ليست نهائية ، بل هي تنمو و تتعدل وتتطور باستمرار)14 مما يعني نسبية القيم الدلالية ويحتم أحد علاقاتها كأساس لادراك وظيفتها ، بما أنها إشارة حرة بدءا من المفردة حتى كامل النص مجمل النصوص ، ثم من الاشارة إلى مجرة الاشارات التي يتشكل منها الابداع ، كتحقيق إنساني وحيد فيه يجد الانسان نفسه من مطلع الحضارة وإلى الغد المفتوح . كنص عائم ومدلول ينزلق أبدا كما (يقول لا كان) وما الدلالة إذا إلا فعل قرائي لاقيمة للنص إلا بوجوده كأثر إبداعي .

5-2 وهذا القول يقودنا إلى مفهوم (الأثر) الذى هو مبدأ أخذت به المدرسة التشريحية15 . وهو فعل القراءة ناتجا عن فعل النص . أي أنه ضرب من المعاشرة النصوصية ، أو تحول اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني ، وتخييل الواقع الأنساني بانقلابه الى سحر إبداعي -كما ورد في الحديث الشريف - وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا ويصبح ملكا لنا أو كما يقول باشلار(يتجذر في داخلنا) ولا يفسد ذلك علينا أن (إنسانا أخر هو الذي منحنا هذه الصورة) لانني (أشعر أنه كان بامكاني أن خلقها أنا بل كان علي أن أخلقها بالفعل . إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عني بتحويلي انا إلى ما تعبر عنه . هنا يخلق التعبير الوجودي)16 . وهذا يحدث بمعزل عن معاناة الشاعر أو التلبس بظروف الابداع . فالقارىء - كما يحدد باشلار -(لايحتاج إلى المرور عبر معاناة الشاعر ليستوعب هناءة الحديث الذي يقدمه له الشاعر - هناءة تسيطر على المأساة

ذاتها . إن التسامي في الشعر يعلو فوق سيكولوجية الروح الشقية . وذلك لأنها حقيقية لايمكن إنكارها أن الشعر يمتلك هناءته الخالصة مهما كان حجم المأساة التي يصورها)18 . وهذه الهناءة الخالصة عند باشلار ليست سوى (الاثر) النصوص عند التشريحيين حيث تصبح القراءة إنتاجا للنص - كما يقول بـارت - ويتحول القارىء للشعر إلى شاعر وإننا (حين نقرأ الشعر فإننا نعيش مرة أخرى إغراء أن نكون شعراء. كـل القراء المتحمسين يعيشون ويقرأون رغبة في أن يكونوا كتابا باشلار - ص 28) .

والأثر هو امتداد لمفهوم (العلاقة) حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارىء لطاقاتها المخبوءة ، وإذا ما تحركت فانها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة . وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارىء فيها ، فتشكل تصوراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها . ومن هنا تبدأ التحولات باحداث فعلها وانتاج واقعها المبني ، فينبثق (الأثر) على أنه حالة تحول نصوصي وانساني ، ويصير النص هو الانسان ، والانسان هو النص . وهذه حالة متحولة لا تثبت على حد قائم مما يجعل ارتكازها على (الدال) محررا من المدلول أمرا حتميا لتأسيس (الدالة) الانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحددة من داخل (المدلول) . ومن هنا يتحتم علينا - مرة أخرى - أن نعلق المدلول في تعاملنا النصوصي من أجل تحرير الدال وفتح النص لافراز الاثر ، على أنه غاية إبداعية لايكون للنص قيمة من دونها ، إذا ما كان نصا عالميا فيه من القوة البيانية ما يرفعه فوق المحلية الوقتية . وهذه صفة لاتتوفر إلا في القليل من النصوص ، إن لم يكن في النادر منها كما يقول باشـلار .

6-2 في وقفاتنا السابقة كان النص محورا لمقاربات نقدية مبدأية تنطلق من .الصوتيم) كوحدة مهيمنة تربطها مع غيرها في النص (علاقات) تؤسس وظيفتها على أساس أن كل عناصر النص هي إشارة حرة ، وهذا كله يولد (الاثر) النصوصي بفعل القراءة الابداعية ، وكل ذلك مفاتيح تشرع منافذ النص وتحررها ، ولكنها لاتعزل النص عن سياقه المتداخل معه . لان الكتابة هي في الاصل إعادة تشكيل لأثر قرائي سابق ، فانا أكتب لأنني نسيت 18: ومن هنا فإن النص الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الانسانية خاصة في شقها اللاواعي ، ومثلما ان النص الناتج لها فإنه أيضا مقدمة لنصوص ستأتي . وهذا يجعل مبدأ (تداخل النصوص)19 منعطفا تمر به كل النصوص ، وأولاها به هو ما يتفق مع

النص الماثل في جنسه الادبي حيث يكون انتماء النص كاساس لتبرير سياقه ولفهم شفرته فليس النص الا وجه لعالمه النصوصي ، ويلزمنا تاسيس هذه العلاقة داخل الجنس الادبي الواحد لكي نفهم هذا النص اولا ثم لكي نعرف مقدار تجاوزه ودرجة تميزه .

***

والآن نصل إلى الاجابة عن سؤالنا عن نصوصية النص كمبدأ للنقد الالسني بمدارسه الثلاث : البنيوية والسيميولوجية والتشريحية حيث انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها معتمدين على خمس مفهومات هـي : الصوتيم/والعلاقة/والاشارة الحرة/والاثر/وتداخل النصوص /وهي مفهومات تحقق نسبية القيمة من خلال وظيفة العلاقة وتحقق ديناميكية الاشياء من خلال تحولات الاثر ، كما انها تؤسس لنا منهجا استنباطيا لانه منضور معرفي يتحرك كأداة متحررة عن سيطرة الموضوع السابق مما يجعل نتائجه نتائج وصفية كفعل قرائي منظور . وهذا يحقق لنا صفات (العلمية) ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح . وهذا يجعل منهجنا (الالسني) ضرورة معرفية يحتمها احساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الاشياء وفي تحرير منضورنا من سيطرة الذاتية والظرفية . وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة و الحضارة .

٣-المنهـــج/الاستكشافي

3 - 1 إن كانت شروط العلمية تتضمن كون المنهج وصفيا ، فهذا معناه ان الوصفية قيمة أساسية فيه لايمكنه التخلي عنها و إلا فقد مشروعيته العلمية .ولهذا فإن المنهج الصحيح علميا لابد أن يكون متمخضا عن موضوعه مثلما هو أداة لاستكشاف ذلك الموضوع ، وهذا لا يتوفر أدبيا إلا بواسطة التموضع النصوصي ، أي أن يكون المنهج ذاته نصوصيا و من ثم فهو من جنس الموضوع ومن مادته ، وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النص يتطور المنهج به من خلال تركيبه معرفية تقتضي نقد الموضوع . وهذا ما يجعل النقد الألسني دائب التطور ومنفتح التحرك بدءا من الاسلوبية فالبنيوية والسيمولوجية ثم التشريحية . ولكي نضع المنهج في مواجهة ذاتية مع أدواته فإننا ندخل إلى نص حديث يحمل في دواخله مفارقات نصوصية تغري أي ناقد تشريحي أن يعقد مقاربات إجرائية تساعد على العوم فيه و معه بحد

أدنى من التسلط النقدي ، لايتوفر إلا في منهج نصوصي . وهذا النص هو قصيدة الخبت20 للشاعر علي الدميني (منشورة في آخر الدراسة) وهي قصيدة تتحرك على ثلاث مستويات متوازية ، هي مستوى المداخلة ومستوى الأثر الباني ومستوى الصوتيم المهيمن . ولقد يكون من الأولى منهجيا أن نبدأ بالصوتيم المهيمن لولا أن القصيدة تفرض علينا موقفا مغايرا ، حينما اتخذت لنفسها صور التداخل المفاجيء ، حيث بدأت بجملة مقتبسة اقتباسا سافرا بين قوسين كمطلع لها . ثم ختمت نفسها بمفارقة كانت عودة تناقضية مع البدء ومع المنبع كما سنستكشف لاحقا . إذا لابد أن نبدأ بداية نصوصية فناخذ بالمداخلة أولا.

3-2 المداخلة/المفارقة :

(و ظلم ذوي القربى) بلادي حملتها　　　على كتفي شمسا وفي الروح موقدي

هذا بيت يدخل بنا مسرعا إلى معلقة طرفه بن العبد21 آخذا منه شبه جملة ومعها البحر الطويل وروي الدال . وهذا يؤسس فينا حس المعارضات الشعرية . ولكن هذه المعارضة لاتقوم على المشاكلة لانها تقتحم النص المعطى فتفكك علاقاته لتعيد صياغتها وتبني لها واقعا جديدا . ولهذا فإن جملة طرفه بن العبد تتحول إلى شبه جملة عند الدميني أي أنها بداية فصلت عن نهايتها ولهذا فإن الخبت تأخذ المبتدأ من معلقة طرفه وتعزف عن الخبر ، لا لتقدم خبرا بديلا ولكن لتشبك المبتدأ بمبتدأ آخر . مما يعني أننا في مواجهة مع نص مفتوح كمفارقة لنص مغلق . ولنتذكر قول طرفه :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة　　　على المرء من وقع الحسام المهند

حيث نجد العالم في هذا البيت تاما ومكتملا : مغلقا . وجاء الدميني ليرق نار طرفه متمثلة بقوله (وظلم ذوي القربى) قبل أن يطفئها الخبر (أشد مضاضة ...الخ) مما يجعل جذوة الاقتباس ملتهبة على المستوى النصوصي بدخولها بإشكالية دلالية تمثلت في أن ماهو جملة تامة عند طرفه صار شبه جملة عند الدميني ، وما هو تام عند طرفه صار إشكالا عند الدميني . ولنتأمل الآن إشكالية هذه الجملة :

و ظلم ذوي القربى بلادي حملتها　　　...الخ

حيث تقوم جملة (بلادي حملتها) على أنها خبر لقوله (وظلم ذوي القربى). وهذا نحويا صحيح تمام الصحة . ولكنه دلاليا لايقوم مقام الخبر إلا بتأويل وتقدير . وهذا التأويل لا يتم إلا بفعل إرادي من القارىء . وهذا الفعل لايمكن أن يتم إلا بالاستعانة بعناصر النص الداخلية لكي لا يكون اسقطا خارجيا . وهذا معناه ضرورة تحريك الفعل القرائي وكذلك تحريك بقية النص لكي نصنع (خبرا) لمبتدأ سافر أمامنا . أي أنه ليس لدينا خبر معطى ، وإنما نحن بحاجة إلى بناء الخبر وهذا يفضي بنا إلى نتيجتي هما :

أ - أن الجملة تخبىء داخلها تصدعا ليس بذي امر هين ، وماهيها من نظام نحوي هو صورة شكلية خارجية ، لأن القيمة الدلالية لهذا المبتدأ و الخبر لاتتساوق مع هذا الظاهر النحوي مما يجعلنا أمام نص معقد ، وإن بدا بسيطا .

ب - إننا نقف أمام نص لايتكىء على (ماقبله) وإنما هو ينتصب كإشارة تحررت من المدلول السابق وصارت تسعى إلى إنتاج مدلول جديد يخصها وينبثق عنها . وهذا هو دلالة تحول الجملة القديمة إلى شبه جملة جديدة انفصلت عن خبرها الجاهز وتزاوجت مع جمل جديدة تؤدي وظيفة الخبر نحويا ، ولكنها تفتح المبتدأ دلاليا على فضاء لاخبر فيه .

ومن هنا فإن المعارضة الشعرية في هذا النص هي معارضة مفارقة ، ويؤكد النص هذه المفارقة ويبنيها من خلال وقفات متنوعة جاءت كاقتحام تشريحي للنص القديم حيث تم تمزيقه وإعادة بنائه بدءا من جملة (وظلم ذوي القربى) ، التي في فاتحة القصيدة هنا ، بينما هي البيت الثامن والسبعون عند طرفه ، وكانت هناك نتيجة لسلسلة من الاحداث الدالة ، حيث أطلق طرفه شكواه الذاتية قائلا :

فمالي أراني و ابن عمي مالكا   متى أدن منه ينأ عني ويبعد

وتتنامى الشكوى في الابيات 79/71/69/68 حتى تفضي بنتيجتها الشعورية المتمثلة ببيت (وظلم ذوي القربى) . ولكن الدلالة تنقلب بعد مداخله الخبت لها . وماهو نتيجة وختام في الاصل يصبح بداية ومطلعا . وفي مقابل ذلك تتحول بدايات طرفه إلى نهاية عند الدميني وذلك في قوله في المقطع الاخير من الخبت :

لغولة أطلال أجوس زواياها ببرقة ثهمد
إذا افردتني الارض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب اقتات موعدي
أعاتب احبابي بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاورا علي فهم يدي .

هذه الابيات هي نهاية (الخبت) وهي لاتتضمن مطلع طرفه فحسب ولكنها تتضمن أوزانه ورويه - مرة أخرى-، ولكنها مع هذا تعيد صياغة طرفه ، بل إنها تعيد صياغة (الخبت) نفسها اذ تلعب بشكليات البداية والنهاية ، لتلغي بذلك حدود النص فلا تتركه خطا مستقيما لا تلتقي أطرافه ، وإنما تحول النص إلى دائرة تتداخل أطرافها حيث تبدأ ولا تنتهي . ولتصور هذا الموقف علينا أن نقارب هذا المقطع بملاحظات أكثر ونلاحظ ما يلي :

1- هذا المقطع هو عودة إلى البحر الطويل ، وهو بحر منوع ويتضمن استعمال ثلاث تفعيلات هن فعولن-مفاعيلن - ومفاعلن (الأخيرة تلتزم في الضرب) ، فهو إذا بحر معقد وكثير التشكيل ، مما يعني تعقيد حركة النص وازدياد تداخلاتها . وهذا كله يأتي بعد أن انفصلت حركة الايقاع عن ذلك التشكيل العالي الذي ابتدأت به القصيدة في الابيات الاربعة الاولى ، لتأخذ بتفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) مع تشكيلاتها العروضية التقليدية (مستفعلن /مفاعلن) وبحر الكامل يعطي انسيابا حركيا اكثر تلقائية وأسهل إجراءمما جعل حركة إيقاع النص تنداح ميادة بدءا من البيت الخامس :

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر

حتى اقتراب النص من النهاية ، مثلما تخلى النص عن روي (الدال) الموحد لينوع رويه ويحرر قوافيه . ولكنه في النهاية يعود إلى التركيب الصوتي المشدود وزنا ورويا، مما يعني شد النهاية بالبداية على المستوى الايقاعي ، وكذلك على المستوى الدلالي حيث تباغتنا أخر الجمل يقولها :

وأهلي وان جاروا علي فهم يدي

وهذه تتماسك مباشرة مع جملة المطلع :

وظلم ذوي القربى بلادي حملتهـــا	على كتفي شمسا وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها	بدمعي ووجهت الزمام لتهتـــــــدي
إلى الماء أحدو خطوها كل بـــارق	أشد على غاباتها الريح في يـــدي

حيث نلاحظ أن (اليد) هي العضو الفاعل بدءا ونهاية وبدءا . فاليد التي تشد على الريح ، والتي توجه زمام البلاد الى الماء ، هي نفس اليد التي فسرها لنا الشاعر بانها تعني (أهله) الذين جاروا عليه . مما يعني أن (اليد) هذه هي يد الجماعة ، والحركة حركة الجماعة ، والارادة إرادة الجماعة . ولهذا فان هذه اليد تمتد من أخر كلمة في القصيدة لتمسك بأختها في مطلع القصيدة ، وتفتح دائرة النص من جديد . ولا تنفك تفعل مادامت هذه القصيدة ماثلة أمامنا . وهذا كله يحدث من خلال مفارقة نصوصية ، يتم فيها توظيف طرفة ومعلقته توظيفا جديدا ، يعيد تشكيله ليجعله بطلا للغد وليس بطلا مستهلكا ولهذا يقول :

لخولة أطلال أجوس زوياها ببرقة تهمد

حيث أقحم جملة (أجوس زواياها) مخالفا بذلك قواعد العروض بزيادة تفعيلتين ، وكذلك هو يخالف نمطية الذاكرة بفرض جملة جديدة على شطر طرفه . وذلك كله من أجل إحياء النص القديم الذي لم يعد طللا خاويا ، وإنما هو طلل مكتنز بالاسرار ، بدليل أن له زوايا يجوسها الشاعر ، ومنها يتحول من ماض معطى الى غد قابل للاستكشاف كما تعلن القصيدة بالبيت التالي لهذا البيت :

اذا أفردتني الارض جاوزت للغد .

هذا هو الطلل يتحول الى غد . وبعد أن يتحقق هذا المبتغي تعود الابيات الاخيرة لتلتزم بقواعد العروض وزنا ورويا بل وتصريعا ، لان المفارقة قد أدت غايتها وتنتهي القصيدة شكليا بكلمة (يدي) لتبدأ من جديد .ولكن هذا البدء يتم بعد أن فارقت القصيدة الجديدة كل ظروف النموذج السالف على كل المستويات ايقاعاو دلالة . مما يعنى أن دلالات النص تتغير تلقائيا بعد إكمال قراءته . وهذا يجعل المقطع الاخير ضروريا لفهم القصيدة ابتداء من أولها . وبذا تكون الخاتمة سابقة على المطلع ، لاعتماد الاول على الاخير ، مثلما أن الاخير معتمد على الاول .

وما بينهما هو تركيب عضوي يقوم مقام تمددات الشجرة التى تربط الجذع بالثمرة ، وهذه الثمرة التي هي نتيجة للجذع هي ما أعطي الجذع اسمه وهويته ، ومنحه وظيفة انتاجية كالبرتقال اذ تمنح اسمها وهويتها لكل أعضاء شجرتها بدءا من الجذع . ومن هنا تحقق الخبت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القديم، وتحويله الى صورة جديدة ترفض السالف وتلغيه ، وتقيم بدلا عنه نموذجا تقوم هي ببنائه . فهي تتجاوز الواقع المعطى وتؤسس قيمة تخييلية لم تكن من قبل .فهي ليست محاكاة وليست تصويرا ولاتغيير ولكنها تخييل وإحداث أثر . وهذا ما سنسبره في الفقرة التالية.

3-3 الاثر الباني :

يتحرك الاثر في هذا النص عبر تقاطعات متداخلة تبدأ من (الخبت) المحاط بقوة سحرية تتمثل بثوب القصيدة أو ثوب البحر ، وهما عالمان يحاصرهما رعبان أحدهما الجرب والاخر الشارع الخلفي ، وهذه صورة لهذه الدلالة المتوثبة .

الشارع الخلفي

ثوب القصيدة — الخبت — ثوب البحر

الجرب

وتتحرك القصيدة من خلال هذه الدلالات بادئة وعائدة في حركة دائرة نفصلها بالفقرات التالية:

أ - بعد أن تحطم القصيدة صورة البطل النمطي ، وتحرر طرفة من معلقته وتحوله الى (شجرة) على أساس أن كلمة (طرفة) هي واحدة الطرفاء وهو الاثل ، وتقوم القصيدة بفصل المدلول المعطى عن الدال المطلق ، لتعود الكلمة إلى درجتها الصفر ومن ثم تصبح كلمة (طرفة) شجرةً ينمو عنها (الخبت) . ومن هنا فإن النمطي القديم يتحول من المادة واللذة حسب بيته القديم :

وما زال تشرابى الخمور ولذتي ... الخ

يتحول إلى واقع جديد هو:

أخيت تشرابـــي الامور بنخــــلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي

اذا : ذاك الماجن العابث يتحول إلى نخلة ويغرس الصحراء بمناخه ، مما يجعلنا أمام (طرفة) الشجرة صانعة الخبت ، وهذه الصناعة ابتدأت بعد انفصال الحركة عن طرفها ومن هنا فإن الشاعر يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى بوزنها ورويها ويطلق عالمه في البيت الخامس :

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر .

وما أن يأتي هذا الثوب (ثوب قصيدة) حتى يتغير عالمنا ، فكأنه قميص يوسف حيث يرتد بصر يعقوب ، وتتفتح عيون الشعر هنا ، وينبثق الخبت الذى يبرزه لنا الشاعر صارخا :

هذا بياض الخبت .

وهو خبت يقوم بين حدين أولهما ثوب القصيدة في البيت السالف والحد الاخر هو ثوب البحر ، في قوله :

دعانى عرف ثوب البحر .
وهما حدان فاعلان فالاول حرك القلب والنياق حيث ان نتيجة هي :

عاقرنى الفــــؤاد على الـــــنوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي

والثاني نتج عنه فراغ الفؤاد من المخاوف وبعدها انهمر الى المسيل :
.... أفرغت الفؤاد من المخاوف وانهمرت
إلى مسيل الخـــــبت

وهذا الأخير يصنع للخبت مسيلابينما الثوب الاول يفضي إلى بياض الخبت.

وبياض الخبت يعني إقفاره، ولكن المسيل يعني بارقة الامل . من هنا يبدا الصراع

بين الاقفار والامل حيث يتحول الخبت ببياضه الى :

هـذي بـلادي.

والاشارة (هذي) هي ثاني اشارة في النص وكانت الاولى عن بياض الخبت مما يعقد الدلالة بين الاثنين نصيا ، ويوحد العلاقة بينهما .وهذا ما يحول (البياض) من الاقفار إلى الامل حسب الاشارات المتلاحقة بعد ذلك في النص ومنها :

- المهرة البيضاء
- رائحة الحليب ولذعة الإقط البهى
- والخاتم الابيض
- البحار البيض

وهذه كلها علامات حياة تصور (بياض الخبت) على أنها متخيلة زمانيا بقوله :

هذا نهار أنت ترمقه

أما (عرصاتها البيضاء) فهي نتيجة لهذا النهار المرموق تصبح :

هذي حارة في الأرض ....

ليست رقعة في البر .

- وبالتالي فالقصيدة تأمر :

أقـدم فــذا بــــلـدي

ومن هنا فإن أسماء الاشارة تبني لنا صورة جغرافية النص كالتالي :

هذا بياض الخبت : هذى بلادي : هذي حارة في الارض /ذا وطني .

والبياض لم يعد نقيض المسيل ،لانه يتحول في النص إلى (نهار أنت ترمقه)، والضمير أنت يحول ياء المتكلم إلى ضمير للمخاطب ، ويتوحد القارىء مع المبدع من داخل النص الذي يكون من صناعة هذا القارىء. ويصبح طرفة هو الخبت /والشاعر/ والمتلقي . أما البياض كنهار مرموق فهو طالع لم يزل محاصرا داخل النص على الرغم من وجود الثوبين : ثوب القصيدة وثوب البحر .

ب - وفي سعى القصيدة لبناء صورة الخبت المتطور عن (طرفة) الشجرة ، نفاجأ في البيت السادس والثلاثين بالجرب الجديد يغزو الخبت فيعيد طرفة مفردا مرة أخرى حيث نقرأ نذير الجرب :

أفردت ياابن العبد قامت   ريحة الجرب الجديد
من البعيـر .

هذا الجرب الجديد يأتي من البعير ، أي من مصدر الأمن والثقة وملجأ النفس في القديم ، حيث كانت الحل لابن العبد كما كان يقول في السابق :

وإني لا أمضي الهم عند احتضاره   بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

أمون كألـــواح الأران نسأتهـــا   على لاحب كأنه ظهر برجـــد

هذه الأمون التي كانت تمضي هم ابن العبد صارت اليوم بعيرا يند بالجرب ويتسبب بافراد البطل وعزله ، ولهذا فإن صفة أمون تتحول هنا إلى صوت عديم الدلالة حيث استخدمها الشاعر بتضعيف الميم أي أنه جردها من دلالاتها ، لأن هذه الكلمة مضعفة الميم لاوجود لها في معجم العربية ، وسبب هذا التجريد هو تحول (البعير) إلى مصدر خطر على الشاعر . وبعد أن كان (أمونا) صار مجرد ذكرى خلابة تتجلى تجليا رومانسيا حالما وسالبا في مقطع محاصرا بين تضمينين عاميين :

غرست على صدري
بقميصها الصدري
وشما لريح البحر
وغدائر الليمـــون
حبيبتي أمـــون .

هذا حلم تسرب من لحظة سادرة ، لكنه لم يقوى على انقاذ ابن العبد من جرب البعير ، وذلك بسبب (الشارع الخلفي) هذا الرعب المتربص بابن العبد ليدينه بالجرب وليفرده بعيدا عن القبيلة ، كما تصور لنا القصيدة :

في الشارع الخلفي
كان المدى خلفـــي
والوجه في الحائط .

هكذا آلت حال (طرفة) حيث ينتصب الحائط في وجهه مغلقا عليه الأفق ، ويتراجع الخبت ليصبح وراء الشاعر ، وكأنه سانحة أمل فرت في سراديب الشارع الخلفي ، ليصبح ماضيا ناقصا كما يشير الفعل الناقص (كان) في قوله :

كان المدى خلفي .

ونتيجة لهذا يصبح البعير تنينا يثير الرعب ، بعد أن فعل به الشارع الخلفي ما فعل ، ولنقرأ قول الشاعر في ذلك :

في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم عرفجة تيبس طلعها
ويدور في الطرقات ملتهما بقايا الناس والأطفال،
يا جمل العشيرة
هل غربة نفقت
هل طلعة نبتت

أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث
وتحفر في الطريق ملاذة للروح

أين مرابض العربان ؟
أين مباهج الصحراء والفتيان والرمل الذي أفردت
ياوجع العشيرة؟

هكذا صار البعير يلتهم بقايا الناس والاطفال . على أن إشارة (بقايا) تدل

على أن الجرب قد فعل فعله في الناس قبل أن ينقلب البعير إلى تنين يجهز على ما تبقى منهم ، وذلك بعد أن يبس طلع العرفج واقحط الخبت مما يدل على أن أمارات الامل المتمثل بصوره البيضاء الموضحة من قبل باتت مهددة بالجرب وبالشارع الخلفي الذي يحول (الناقة الامون) إلى بعير أجرب يلتهم الاطفال ويحفر الطريق ليبحث عن الاجداث . ولكن الشاعر لايترك (جمل المشيرة) في متاهات ضلاله فيعلن في وجهه :

إن الدهر غاشية

ووجه الشارع الخلفي لايشفيك من درن التفرد والبداوة .

ثم يستنهض همم جمل العشيرة قائلا له :

هذا نهار أنت ترمقه ، وهذي حارة في الأرض

ليست رقعة في البر.

هل تقدم ؟

أقدم فذا وطني

إذا بياض الخبت لم يتراجع قنوطا وإقفارا، ولكنه يظل ماثلا في النفس كنهار يرمق، والخبث به حارة في الأرض فهو إذا وطن يحق للشاعر أن يأمر جمل العشيرة بأن يقدم إليه لكي يخرج عن سلطان الشارع الخلفي، ويسلم من الجرب وينقذ نفسه من (التفرد والبداوة)

وهكذا تتداخل عناصر الصراع في القصيدة بين ثوبها وثوب البحر وبين الجرب والشارع الخلفي ، وبينهما الخبت ببياضه ومسيله . ويقف النموذج فيها بين طرفة كشجرة أثل سامقة ، وبين ابن العبد مفردا بجربه ، ليأكد الصراع ويطلقه . وهو صراع يتعزز بانفصال الاسمين عن بعضهما حيث لايريدان مجتمعين ، مما يعني التصدع داخل شخصية النص نتيجة لهذه المداخلات المتقاطعة حتى إن طرفة يرد بالنص براءا مسكنة مما يحول دلالة الكلمة من علم على شاعر قديم ، أو اسم لواحدة الطرفاء ، إلى اسم لنجم في السماء مما يبعد الغاية ، ويعقد علاقات النص استجابة لاضطراب عناصره بصراعها مع أطراف الدلالات المتفاقمة .

وهذا الصراع المتنامي في النص هو مايؤسس (الأثر) هنا، كصورة لتفاعل علاقات وحدات القصيدة مع بعضها، لتنبثق عنها وظيفة النص كفعل قرائي يحدث صورة متخيلة في ذهن القارئ لواقع جديد تبنيه القصيدة وتؤسسه كمستقبل

يلحق بها وليس كماضي يؤطرها. ولقد لاحظنا كيف حطمت القصيدة صورة النموذج التاريخي، وأحلت محله صورة جديدة لم تكن لطرفة بن العبد من قبل. فطرفة إذا يتجدد نصوصيا من خلال هذه القصيدة، ليكون صورة لابن العبد بطل الخبت الجديد، الذي لايتبرأ عن ذنب مقترف كما كان سابقا، لكنه يعترف بفعلته، ويتقلدها وساما على جبيته، كما سنرى في الفقرة التالية وهى مايمثل الصوتيم المهيمن.

3-4 الصوتيم المهيمن:

يمثل أمامنا الآن سؤال ضرورى ومشروع هو:

لماذا كتبت هذه القصيدة ؟

وهو سؤال لايمت إلى المناسبة أو غرض الشاعر بصلة، ولكنه سؤال نصوصي تقتضي الإجابة عليه تشريح النص والبحث عن لبه الذي يمثل نواته الحية والذي به يكون النص أو لا يكون ، وباقي العناصر هي إفضاء إلى هذه النواة أو نتيجة لها ، وهو ما اصطلحنا على تسميته بالصوتيم المهيمن .

ونحن إذا ما بحثنا عنه في قصيدة (الخبت) فإن اقتناصه ميسور ، بعد أن سبرنا اصطراعات حركة النص وصورة ابن العبد الجديد .

وهذا الصوتيم هو في قول الشاعر في المقطع الثاني :

(لاتقرب الاشجار)
ألقاها الكثيب علي
أرقنى صباحي
لكن قلبي يجمع الاغصان يشرب طعمها
ويؤلف الاوراق في تنور راحي
(لاتقرب الاشجار) غافلني الفؤاد فمسها وهبطت
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي .

في هذا المقطع نجد لب القصيدة إذ لدينا ثلاثة عناصر هي الكثيب / والشاعر/ والاشجار.

فالكثيب يطلق أمره بعدم الاقتراب من الاشجار ، ولكن قلب الشاعر يتحرك اولا ليحتال على الامر بجمع الاغصان (وليس الاشجار) ، فإذا ماسمع الردع يتكرر بعدم الاقتراب من الاشجار يحدث مالم يكن في حساب الشاعر ،حيث ينفصل الفؤاد عن الجسد ، ويغافل صاحبه ويمس الاشجار ونتيجة لهذا يهبط الشاعر من عليائه (وكأننا نشهد قصة أبينا ادم مرة أخرى).

وهذه الحركات تثمر لنا مايلي :

أ- هبوط الشاعر من علياء قومه يجعله يرعى جراحه ، وهذا يثمر لنا (ظلم ذوى القربى) فيصنع لنا المقطع الاول من القصيدة .

ب- انفصال الفؤاد عن الجسد في قوله (غافلنى الفؤاد) أثمر لنا انفصال طرفه عن نمطيته القديمة وانفصال جمله الشعرية عن ثباتها القديم وتحولها إلى إشكال جديد .

جـ- صورة الكثبان الآمر أوجد لنا الجرب والشارع الخلفي ، وهما عنصران فاعلان داخل النص نتجا عن هذا الصوتيم وانطلقا يصطرعان مع عناصر النص ليؤسسا حركة التضاد فيه .

د - وجود الاشجار أوجدلنا الخبت وحّول طرفه الانسان الى شجرة أثل تفرس الصحراء بمناخها .

هـ- أما تحريم الاقتراب من الاشجار فهو يحّول لنا طرفه بفتح الراء إلى طرفه بسكون الراء أي تصبح نجمة بعيدة (كما ورد في القاموس المحيط) مما يقيم علاقة المحال بين ابن العبد وخبته .

و - وهبوط الشاعر من عالى الشيوخ أوجد لنا أيضا الافراد حيث تم إفراد ابن العبد.

ز - أما رعي الجراح فقد نتج عنه جرب البعير .

حـ- أما جمع الاغصان فقد نتج عنه اليد التي رأيناها في مطلع القصيدة تشد الريح على غابات الخبت ، ورأيناها في ختام النص تتحول إلى صورة لقوم الشاعر .

ط - أما الاغصان فقد أوجدت لنا ثوب القصيدة وثوب البحر - ونحن نعرف تاريخيا العلاقة بين الغصن والورق والثياب الساترة لسوأة الآدمي .

وهذه العناصر التسعة هي عناصر القصيدة سواء منها السابق على هذا المقطع أم اللاحق به . فمقطعنا هذا اذا هو (صوتيم) الخبت ويكفينا لتأكيد هيمنته أننا لو عزلناه عن القصيدة فإنها ستفقد روحها المحركة لكافة أعضاء جسدها، ولولا تدخل الكثبان في حياة البطل ، ولو لاعصيان البطل لامر الكثبان ، ولو لا تعلق البطل بهذه الاشجار ، لما كان هناك من أزمة تخلق حالة الابداع .

وهذا هو ما حول النص إلى شهادة عشق يرفعها الشاعر باعتراف شامخ ، حيث يتبع مقطع الصوتيم السالف بمقطع تفسيري مفعم بالنصوصية:

هذي بلادي لم أكن أغتابها بالليل
بل أهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء
أفردها لمس الريح
ألبسها شتــــاء
ألتقى والماء في مرعى الطروش
وأبتني قصرا من الصفصــاف
قد أهـــــدي
س فإن لكل عاشقة شهادة .

والشاعر هنا يهذي ليقدم شهادة عشقه ، وهو يهذي لان الفاعل فيه هو فؤاده - بعد أن غافله فلمس الاشجار - كما يقرر الصوتيم ، وهو هنا يبتني قصرا من الصفصفات ، مادته من الاغصان التي جمعها قلبه في مغافلة للكثبان -كما مرأعلاه - . وهذه هي بلاده يعترف بفعله العاشق فيها ، ولايتبرأ كما فعل من قبل في المعلقة ، وهذا كله يحدث شعريا بصورة مفتوحة لان الفعل فيه يتكىء على أفعال المضارعة بدءا من الصوتيم بقوله :

لكن قلبي (يجمع) الاغصان (يشرب) طعمها
(ويؤلف) الاوراق في تنور راحي

ثم في هذا المقطع بقوله : أهذي / أفردها / أبسها / ألتقى / أتني / أهذي .

ومن هنا نتج بيت النهاية القائل :

إذا أفردتني الارض جاوزت للغد .

مما يجعله يستمر فاعلا كما يحدد بعده قائلا:

ابوح بطعم الحب أقتات موعدي

فالعاشق اذا مازال يرفع شهادات عشقه ، ويبوح بطعم هذا الحب متحملا الافراد والهبوط من عالي الشيوخ ، وصابرا على الجرب وعلى مصادمات جدار الشارع الخلفي ، فيشرع صوته بثوب القصيدة ، ويمد ثوب البحر ، يصنع الخبت من الاغصان ، ويجعل أهله يدا تشد الريح في غابات الخبت ، وهكذا تبدأ القصيدة ولاتنتهي ، وتكون نصا مفتوحا ومعتمدا علي واقعه الذي ينبثق عنه ، وعلى دلالاته المشعة عن دواله الحرة الطليقة .

يتبـــع

1- نص القصيدة .

م- الهوامش والمراجع

* * *

1- نص القصيدة :

الخـــبـــت

((وظلم ذوي القربى)) ، بلادي حملتها

على كتفي شمسا وفي الروح موقدي

إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها

بدمعي ، ووجهت الزمـــام لتهتـــدي

إلى الماء أحدو خطوها كل بارق

أشد على غاباتهـــا الريح في يـــدي

مسيلا هبطا - ليلتين - وربوة

تباعد عن عينـــي بـــلادي ومولـــدي

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر
عاقرني الفؤاد على النوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي
أخيت تشرابي الامور بنخلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي
(لا تقرب الاشجار) القاها الكثيب عليّ
أرقني صباحـــي
لكن قلبي يجمع الاغصان ، يشرب طعمها
ويؤلف الاوراق في تنور راحـــي
(لا تقرب الاشجار) غافلني الفؤاد فمسها ، وهبطت
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي .
هذا بياض الخبت ، أهمز مهرتي للبحر
أرسنها إلى قلبي ، فتجتاز المسافة
حجر على رمل المسيرة ، هودج ، حمل
وأغصان من الرمان، هل تقفز ؟
دعاني عرف ثوب البحر ، أفرغت الفؤاد من المخاوف وانهمرت
إلى مسيل الخبت .
يابن العبد ألق إليّ أدوية البعير فإنني
سأنسق الاورام
أستل الجراح من التفرد والزهـادة .
وأضم هودج خولة القاسي ، أزين وحشة الممشى
بعقـــــــد
أو قـــــلاده

هذي بلادي لم أكون أغتابها في الليل ،
بل اهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء،
أفردها لهمس الريح ،
ألبسها شتاء،
ألتقي والماء في مرعى الطروش
وأبتني قصرا من الصفصاف ،
قد أهـــذي

فإن لكل عاشقة شهادة

افردت ياإبن العبد قامت (ريحة) الجرب الجديد

من البعير

فلا يلمك أخوك

ما فرطت في شرف القطيع ،

ولم تبع تيسا بناقه .

سلبوك ماء ((الحسي)) والخدر المريح ،

وماسلبت الإبل مرعاها

ولا الصحراء القت في حشاياك البلادة

مولاي يا ابن العبـــد

يا طرفة المـــــــفرد

هل كنت تبغي الـــود

أم كنت لا تقصـــــد

قلبي على قلبــــك

وحقــولنا تحصــد

من زهرة في الشيخ أقرأ فتحة الابوب .. أرصد ما لكفك من مثالب

وأغذ في الدهناء سير المهرة البيضاء

أرقب ذكريات طفولة الأجداد ،

رائحة الحليب ولذعة الأقط البهي ،

وصوت « طرفة » تائها في الريح

مستمسكا بالشيخ

والخاتم الأبيـــض

× × ×

في الشارع الخلفي

كان المــدى خـلفي

والوجه في الحائط

(ياالله على المشى

بكرة نصوب الخبت

والبحر ذا حائط ❋

غرست على صدري
بقميصها الصدري
وشمالريح البحر
وغدائر الليمون
حبيبتي أمـــــون
(وجهك من الكادى
ذا في الصدر يطرون
ياقلب وقف بي
ما أقدر على المندار
والله مالي شف
في كادي الديره
مادام هذه الكف
ما لمست أمون*)
في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم ((عرفجة)) تيبس طلعها ،
ويدور في الطرقات ملتهما بقايا الناس ، والاطفال،
ياجمل العشيرة !
هل غربة نفقت ؟
هل طلعة نبتت ؟

---

* تخضع المقاطع المثبتة بين الاقواس لايقاع اللهجة الشعبية في جنوب المملكة العربية السعودية .

أم جئت في تراث الناس عن جدث
وتحفز في الطريق ملاذة للروح
أين مرابط العربان ؟
أين مباهج الصحراء والفتيان ، والرمل الذي أفردت
يا وجع العشيرة ؟
غطى على عيني دمع العين
إفراد المحب ، ولوعة الوسنان
إلقاء العشيق بباطن الافراد ،
أمـــــون التي أهـــــوى،

وألحان البحار « البيـــــض»

طرفه هل أتى جرب فغطى الناس ؟
أم رحمتك صحراء البلاد بفيئها في البرد ؟
إن الدهر غاشيه . ووجه الشارع الخلفي لايشفيك من درن التفرد والبداوة .
هذا نهار أنت ترمقه ، وهذي حارة في الأرض ،
ليست رقعة في البر
هل تقدم ؟

أقدم ... فذا وطني ،
وذي الصحراء أجمع طيرها في القلب ،
التحف السماء وأشرب الايام ،
أعصر منحني الاوجاع

تفردنــــــي
فأعشقهـــــا
وتلمسنــــي
فأقربهـــــا
وتنحسر العداوة .
لخولة أطلال ، أجوس زواياها ، ببرقة تهمد
إذا افردتني الارض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب اقتات موعدي
أعاتب أحبابي ، بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاوروا علي فهم يدي .

مراجع الدراسة

1 - راجع كتاب : فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار ص 170 -محمد وقيدي . دار الطلـــيعة . بيروت 1980 وسيشار إليه لاحـقا بـ(فلسفة المعرفة) .
2 - الســـابق 69
3 - الســـابق 171
4 - الســـابق 172
5 - الســـابق 172

6 – راجع : عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، من البنيوية الى التشريحية ، ص92 (النادي الأدبي - جدة 1980م) .

7 – أسرار الى البلاغة 347 تحقيق ريتر – استانبول 1954 (تصوير مكتبة المثنى – بغداد) .

8 – للتفصيل راجع عبدالله الغذامي : الخطيئة والتفكير ص 33

9 – يتعمد الشاعر عمر أبو ريشة إقامة ما يسميه (بيت المفاجاة) وهو ختام القصيدة ويرد الحديث عن هذه الميزة عنده في كل حديث رسمي أو شخصي معه – كما حدث في لقاء اتى به – ومن الامثلة على ذلك قصيدته (عودي) المبنية شعريا على آخر بيت فيها (عودي .. لن أعود أنا) انظر ديوانه ص 202 جـ 1 دار العودة .بيروت 1971 .

10 – يشرح اليوت مصطلحه هذا على أنه (تركيبة من الموضوعات والحالات ، وسلسلة من الحوادث التي تقوم كمعطى لتلك الخصوصية العاطفية) وهو رأي طرحه في دراسته لمسرحية (هاملت) عام 1919 .

11 – فلسفة المعرفة (المذكور أعلاه) 64 .

12 – للاستزادة عن ذلك راجع الخطيئة والتفكير صفحات 91/33 وقارن مع ص31 تعريف بياجية للبنية .

13 – مبدأ سيميولوجي للتفصيل راجع السابق ص 43 – 46 وص 94 .

14 – محمد عابد الجابري : تطور الفكر الرياضي ص 32 . دار الطليعة بيروت 1982 م.

15 – ترجمة لمصطلح DECONSTRUCTION . وعن ذلك راجع (الخطي والتكفير) . ص50 .

16 – جاستون باشلار : جماليات المكان ص 26 ترجمة غالب هلسا . كتاب الاقلام . بغداد 1980م.

17 – السابق 32

18 – الخطيئة والتكفير ص143

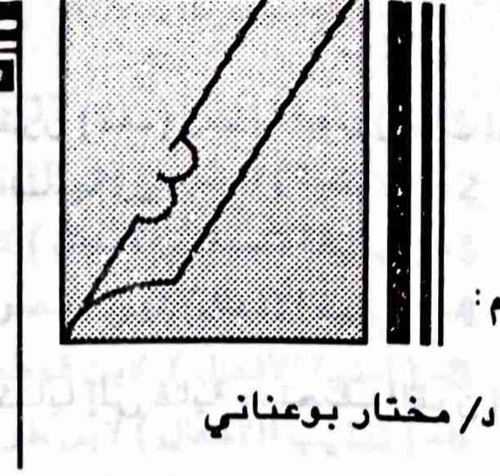
19 – للتفصيل راجع السابق 32

20 – مجلة اليمامة عدد 836 ص 58 (1405/4/18هـ) .

21 – راجع ديوان طرفه بن العبد – شرح الشنتمري . تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال . مجمع اللغة العربية . دمشق 1975م .

❊❊❊

دراسات لغوية



المصطلح اللغوي من خلال عناوين الرسائل الجامعية في العالم العربي*

بقلم :
د/ مختار بوعناني

مقالي هذا لا يبحث في ماهو المصطلح ولا كيفية الوصول إليه؟ ومَن مِن العلماء المؤهلين له؟ وهل هو يخص علما من العلوم أو طبقة دون أخرى؟ أو هو عام يشمل العلوم الإنسانية قاطبة؟ وهل هو محتكر من طرف فئة دون أخرى على وجه الأرض؟ وغيرها من التساؤلات التي تخطر على بال القارىء الكريم، وإنما مقالي حول **المصطلح** منحصر في خانة ضيقة جداً مجالها [**عنوان الرسائل الجامعية في العالم العربي**].

وقد أردت منه تعريف القارئ الكريم واطلاعه على بعض البحوث، - ولا أقول كلّ البحوث الأكاديمية - التي اهتمت بالمصطلح اللغوي عموما في العالم العربي.

والسؤال المطروح بادئ ذي بدء هل **المصطلح اللغوي** عند الباحثين الجامعيين المعاصرين بُعث من العدم؟.

وللإجابة عن هذا أقول: اعتنى كثير من الباحثين في العصر الحديث **بالمصطلح اللغوي** لتطور الدراسات في هذا المجال (بالغرب)، إلاّ أنّ هذا لايعني أنّ عناية القدماء **بالمصطلح اللغوي** عموما أُهمِل في مؤلفاتهم المختلفة. وإنما لم يكن المحور الأساسي في حلقاتهم العلمية وفي مؤلفاتهم المختلفة لعدم الحاجة إلى شرحه، أو الوقوف عنده في حينه لطبيعة المنهج السائد آنذاك في العلوم جميعا.

ودليلنا على هذا أننا نعثر في تراثنا منذ القرن الأول الهجري على أعمال جليلة لها صلة بالمصطلح اللغوي، ذلك مانعثر عليه عند أبي الأسود الدؤلي (ت 69هـ) عند معالجته للإبدال، والإمالة، والإضافة، والتعجب، والإستفهام، وشكل المصحف، أونقطه، أو إعجامه، وغيرها مما هو مسطر في كتب الطبقات. (1) ثم يسأل الحجاج بن يوسف نصرَ بن عاصم (ت 89هـ) ليضع للحروف المتشابهة علامات، فيضع النقط أفرادا وأزواجا ويخالف بين أماكنها، بعضها فوق الحروف، وبعضها تحت

الحروف كما هو شائع بيننا، ثم يطالعنا القرن (2هـ) وما بعده بمؤلفات اهتمت بالمصطلح اللغوي عموما وتتمثل في المجالات التالية:

أولا : كتب الحدود

وهي كثيرة، وقد أحصيت أحد عشر كتابا إلى غاية منتصف القرن التاسع الهجري، منها على سبيل المثال:

1- (الحدود) لهشام الضرير (ت 209هـ).
2- (الحدود) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 211هـ).
3- (الحدود) لأبي جعفر الضرير (ت 231هـ).
4- (حدّ النحو) لثعلب (ت 291هـ).
5- (حدّ الفعل) لابن كيسان (ت 299هـ).
6- (الحدود في النحو) للرماني (ت 384هـ).
7- (مفاتيح العلوم) للخوارزمي (ت 387هـ).
8- (رسالة في الحدود) لابن سينا (428هـ).
9- (رسالة في الحدود) لاخوان الصفا (ت في ق 4هـ).
10- (رسالة في الحدود) للفاكهي (ت 731هـ).
11- (الحدود اللغوية) للأبدي (ت 860 هـ).

ثانيا : الكتب الموسوعية

وهي كثيرة وأذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

1 - (المعرّب للجواليقي) (ت 540هـ). (2)
2 - (التعريفات) للجرجاني (ت 816هـ). (3)
3 - (الكليات) معجم في المصطلحات والفروق اللغوية في خمس مجلدات، للكفوى (ت 1094هـ). (4)
4 - (كشاف مصطلحات الفنون للتهاوني (ت 1158هـ).
5 - (جامع العلوم) لأحمد نكيزي (ت في ق 12 هـ).س (5)

ثالثا : مؤلفات في الأبنية

وقد أحصيت منها ثمانية كتب إلى غاية منتصف القرن الثامن الهجري (6) وهي :

1- (الأبنية) للفراء (ت 207هـ) .
2- (الأبنية) للجرمي (ت 225هـ) .
3- (أبنية الأسماء والأفعال) لابن ولاّد (ت 332هـ) .
4- (أبنية الأفعال) لأبي منصور محمد بن علي الحيان(ت416هـ) .
5- (أبنية الأفعال) لابن قوطية (515هـ) .
6- (تهذيب االأفعال) لابن طريف الأسعد بن المهذب (ت 606هـ) .
7- (الفروق في الأبنية) لابن الأثير الكاتب (ت 737هـ) .
8- (وصل المقال في أبنية الأفعال) لابن هشام الخضراوي (ت 746هـ) .

رابعا : مؤلفات في المصدر

لم يغفل العلماء منذ القرن (2 هـ) على التأليف في موضوع المصدر ، والكتب في هذا المجال كثيرة ، وقد أحصيت منها اثني عشر كتابا في الموضوع إلى غاية منتصف القرن السادس الهجري وهي:

1- (المصادر) للكسائي (ت 189هـ) .
2- (المصادر) للنصر بن شميل (ت 204هـ) .
3- (المصادر في القرآن) للفراء (ت 207هـ). (7)
4- (المصادر) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 211هـ) .
5- (المصادر) للأصمعي (ت 215هـ)
6- (المصادر) لأبي زيد الأنصاري (ت 215هـ). (8)
7- (المصادر في القرآن) لليزيدي (ت 225هـ) .
8- (المصادر) لأحمد بن سهل البلخي (ت 322هـ) .
9- (المصادر) لنفطويه (ت 323هـ) .
10- (المصادر) للزوزني (ت 486) .
11- (المصادر) للميداني (ت 518هـ) .
12- (المصادر) للبيهقي (ت 544هـ) .

خامسا : مؤلفات في الإشتقاق

لقد اعتنى علماؤنا الأوائل بعلم الإشتقاق وخصوه بمؤلفات كثيرة على مرّ العصور المختلفة، ودليلنا على ذلك ما وقعت عليه يدي من أسماء كتب هذا العلم، فقد بلغ ماجمعته سبعة وعشرين كتابا في الموضوع إلى غاية القرن السابع الهجري، وقد

رتبتها بحسب وفيات أصحابها ليطلع القارىء الكريم على أهمية الموضوع منذ القرون الأولى، ولا أدعي أنني جمعت كل ماجاء في الموضوع، ذلك أمر يستحيل على مثلي، وهي مرتّبة كالآتي:

1- (الإشتقاق) لقطرب (ت 206هـ) .
2- (الإشتقاق) للأخفش الأوسط (ت 215هـ) .
3- (اشتقاق الأسماء) للاصمعي (ت 216هـ). (9)
4- (اشتقاق الأسماء) لأبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي (ت 231هـ) .
5- (معرفة اشتقاق أسماء نطق بها القرآن) للسجستاني توفي حوالي (254هـ) .
6- (اشتقاق الأسماء) لأبي الوليد بن الملك بن قطن المهريّ القيرواني (ت 256هـ) .
7- (كتاب المشتق) لأبي طاهر طيفور (ت 280هـ) .
8- (الإشتقاق) للمبرد (ت 285هـ) . (10)
9- (الإشتقاق) للمفضل بن سلمة (ت 300هـ) .
10- (الإشتقاق) لإبراهيم بن السري الزجاج (ت 311هـ) . (11)
11- (الإشتقاق) لأبي بكر محمد بن السري السراج (ت321هـ) . (12)
12- (اشتقاق أسماء القبائل) لابن ولّاد (ت 321هـ). (13)
13- (كتاب في الإشتقاق) لأبي جعفر النحاس (ت 337هـ) .
14- (كتاب الإشتقاق لأسماء الله عزّ وجلّ) لأبي جعفر النحاس (ت 337هـ).
15- (اشتقاق أسماء الله تعالى وصفاته المستنبطة من التنزيل، وما يتعلق بها من اللغات والمصادر والتأويل) للزجاجي (ت 337هـ) .
16- (الإشتقاق الكبير) لابن درستويه (ت 347هـ) .
17- (الإشتقاق الصغير) لابن درستويه (ت 347هـ). (15)
18- (الإشتقاق) لابن خالويه (ت 370هـ) .
19- (الإشتقاق الكبير) للرماني (ت 384هـ) .
20- (الإشتقاق الصغير) للرماني (ت 384هـ) .
21- (المنهج في اشتقاق أسماء شعراء الحماسة) لابن جنيّ (ت 392هـ) .
22- (اشتقاق الأسماء) للزجاجي (ت 415هـ) .
23- (اشتقاق الاسماء) لأبي عبيد البكري (ت 487هـ) .
24- (اشتقاق أسماء المواضع والبلدان) للخوارزمي (ت 560هـ) .

25- (اشتقاق أسماء البلدان) لأبي الطيب يحيى بن ظافر (ت 630 هـ) .
26- (رسالة في الإشتقاق) لابن مالك (ت 672هـ) .
27- (كتاب في الإشتقاق) للشريشى المعروف بالوائلي (ت 685هـ) .

سادسا : مؤلفات في القلب والإبدال

اهتمّ علماؤنا منذ القرن الثاني الهجري بالقلب والإبدال، وألفوا فيه كتبا مختلفة ، منها ما هو مطبوع، ومنها مازال لم يرَ النور بعد، ولعل ما جمعته - إلى منتصف القرن الرابع الهجري - يوضح اهتمام السلف بالموضوع لأهميته منذ أن كان وإلى اليوم . وما جمعته كالآتي :

1- (الإبدال) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 213هـ) .
2- (القلب والإبدال) للأصمعي (ت 215هـ)
3- (القلب والإبدال) ليعقوب بن السكيت (ت 244هـ). (17)
4- (الإبدال والمعاقبة والنظائر) للزجاجي (ت 337هـ). (18)
5- (الإبدال) لأبي الطيب اللغوي (ت 351هـ). (19)

سابعا : مؤلفات في التصغير

لقد عثرت في الموضوع على ثلاثة كتب اهتمت بالتصغير عند علمائنا الأوائل، ولا أدعي أن الموضوع ينحصر في هذه الثلاثة ، بدليل أهمية الموضوع في اللغة العربية، وبدليل أن ماتوصلت إليه ينحصر في أواخر القرن الثالث الهجري، والكتب هي :

1- (كتاب التصغير) للرؤاسي (ت 190هـ) .
2- (كتاب التصغير) لابن السكيت (ت 244هـ) .
3- (كتاب التصغير) لثعلب (ت 291هـ) .

ثامنا : مؤلفات في فَعَلت وأفعَلت

لقد اهتمّ عددمن علمائنا الأوائل بالتأليف في الموضوع منذ أواخر القرن (2هـ)، وما توصلت إليه يدي ثمانية عشر كتابا، عشرة منها تُوفي أصحابها في القرن الثالث الهجري، ولعل هذاراجع إلى أ همية الموضوع في اللغة العربية ، بدليل أنّ جلّ علمائنا الأقطاب قد ألفوا فيه، والموضوع يحتاج إلى وقفة لا يسمح المقام بها،

وقد حصرته عند بداية القرن السابع الهجري، ومن العلماء الذين ألفوا في موضوع ((فعلت وأفعلت)) هم :

1- قطرب (ت 206هـ) .
2- الفراء (ت 207هـ) . (20)
3- أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ) .
4- أبو زيد الأنصاري (ت 215هـ) .
5- الأصمعي (ت 216هـ) .
6- القاسم بن سلام (ت 224هـ). (21)
7- التوزي (ت 238هـ) .
8- ابن السكيت (ت 244هـ) .
9- أبو العباس الأحول (ت 250هـ) .
10- السجستاني توفي حوالي (250هـ) .
11- الزجاج (ت 311هـ). (22)
12- ابن دريد (ت 321هـ) .
13- ابن درستويه (ت 347هـ). (23)
14- القالي (ت 356هـ) .
15- الآمدي (ت 371هـ) .
16- الجواليقي (ت 540هـ) .
17- أبو البركات ابن الأنباري (ت 577هـ) .
18- الواسطي القاسم بن سلام (ت 626هـ) .

تاسعا : مؤلفات في المقصور والممدود

لا أبالغ اذا قلت إنّ علمائنا الأوائل اهتموا بالموضوع وخصوه بدراسات مختلفة منذ القرن الثاني الهجري، بدليل إنني قد أحصيت ثلاثة وأربعين مؤلفا تحت هذا العنوان إلى غاية منتصف (ق 7هـ) فقط ، ولا أدعي أنّ ماجمعته يمثل كل ما ألف في الموضوع . أما من ألفوا في (المقصور والممدود) وشملتهم الدراسة فهم مرتبون بحسب تاريخ الوفاة ضمن القائمة الآتية :

1- اليزيدي أبو محمد يحي بن المبارك (ت 202هـ) .
2- الفراء (ت 207هـ). (24)

3- الأصمعي (ت 216هـ). (25)
4- القاسم بن سلام البصري (ت 224هـ). (26)
5- اليزيدي يحيى بن المبارك (ت 225هـ). (27)
6- ابن السكيت (ت 244هـ). (28)
7- السجستاني (ت 255هـ). (29)
8- أبو عصيدة عبيد الله بن ناصح (ت 273هـ) .
9- المبرد (ت 285هـ) .
10- الجعد محمد بن عثمان الشيباني (ت 288هـ) .
11- المفضل بن سلمة (ت 290هـ) .
12- ثعلب (ت 291هـ) .
13- ابن ولاد (ت 298هـ) . (30)
14- ابن كيسان (ت 299هـ). (31)
15- الأنباري القاسم بن محمد بن بشار النحوي (ت 304هـ) .
16- ابن جرير الطبري توفي بعد (304هـ) .
17- اليزيدي أبو عبد الله (ت 310هـ) .
18- الزجاج (ت 311هـ) .
19- ابن شقير أبو بكر (ت 317هـ) .
20- ابن دريد (ت 321هـ). (32)
21- نفطويه (ت 323هـ). (33)
22- الخزاز عبد الله، أبو الحسن (ت 325هـ) .
23- الوشاء ، أبو الطيب (ت 325هـ). (34)
24- الأنباري محمد بن القاسم أبو بكر (ت 328هـ). (35)
25- الجعد أبو بكر الشيباني توفي بعد (320هـ) .
26- ابن ولاد ، أبو العباس (ت 332هـ). (36)
27- غلام ثعلب، أبو عمر الزاهد (ت 345هـ) .(37)
28- ابن درستويه (ت 347هـ) .
29- ابن مِقْسَم العطار، أبو بكر (ت 354هـ) .
30- أبو علي القالي (ت 356هـ). (38)
31- التستُري توفي بعد (360هـ) .
32- ابن قوطية الأندلسي (ت 367هـ). (39)
33- ابن خالويه (ت 370هـ) .

34- أبو علي الفارسي (ت 377هـ) .
35- الشمشاطي علي بن محمد، أبو الحسن (ت 377هـ). (40)
36- المهلبي علي بن أحمد، أبو الحسن (ت 385هـ). (41)
37- ابن جنّي (ت 392هـ). (42)
38- العجلاني أبو الجود القاسم بن رمضان (ت ح 400هـ) .
39- ابن هبيرة، أبو المظفر (ت 560هـ) .
40- ابن الدهان البغدادي (ت 560هـ) .
41- ابن الأنباري، أبو البركات (ت 577هـ). (43)
42- أبو بكر الرصاص (ت 621هـ). (44)
43- ابن مالك (ت 672هـ). (45)

عاشرا : مؤلفات في التثنية والجمع

لم يغفل علماؤنا الأوائل النظر والتأليف في (التثنية والجمع). وقد أحصيت ستة مؤلفات في الموضوع إلى غاية (ق 4هـ) وهي:

1- (الجمع والتثنية في القرآن) للفراء (ت 207هـ). (46)
2- (الجمع والتثنية) لأبي عبيدة (ت 213هـ) .
3- (الجمع والتثنية) لأبي زيد الأنصاري (ت 215هـ) .
4- (الجمع والتثنية) للجرمي (ت 225هـ) .
5- (التثنية) لأبي بشر اليمان (ت 286هـ) .
6- (التثنية والجمع) للأخفش الصغير (ت 315هـ) .

حادي عشر : مؤلفات في المذكر والمؤنث

اهتمّ عدد من علمائنا الأوائل بـ (المذكر والمؤنث)، وأفردوا له مؤلفات كثيرة، وقد أحصيت منها ستة وعشرين كتابا إلى غاية نهاية (ق6هـ)، والقائمة التالية تبين مدى عنايتهم بالموضوع منذ بداية (ق 2 هـ) . أما العلماء الذين شملتهم الدراسة فهم :

1- الفراء (ت 207هـ). (47)
2- الأصمعي (ت 216هـ) .
3- أبو عبيد القاسم بن سلام (ت 224هـ) .
4- يعقوب ابن السكيت (ت 244هـ) .

5- أبوحاتم السجستاني (ت 255هـ). (48)

6- أبو عصيدة أحمد بن عبيد بن ناصح النحوي (ت 273هـ) .

7-المبرد ، أبو العباس (ت 285هـ). (49)

8- أبو بكر محمد بن عثمان الجعد (ت 288هـ) .

9- المفضل بن سلمة، أبو الطيب (ت 300هـ). (50)

10- الأنباري، أبو محمد القاسم بن بشار (ت 304هـ) .

11- الطبري، أبو جعفر توفي بعد (304هـ) .

12- الزجاج، أبو إسحاق (ت 311هـ). (51)

13- ابن شقير، أبو بكر (ت 317هـ) .

14- ابن السكيت (ت 320هـ) .

15- الوشاء ، أبو الطيب (ت 325هـ) .

16- الخراز، أبو الحسن عبدالله (ت 325هـ) .

17- الأنباري، محمد بن القاسم بن بشار (ت 328هـ). (52)

18- ابن درستويه (ت 347هـ) .

19- العطار، أبو بكر محمد بن الحسن (ت 354هـ) .

20- التُسْتَّري، أبو الحسين سعد بن إبراهيم (ت 360هـ) .

21- ابن خالويه (ت 370هـ) .

22- الشمشاطي، أبو الحسن العدوي (ت 380هـ) .

23- ابن جنّي (ت 392هـ). (53)

24- أحمد ابن فارس (ت 395هـ). (54)

25- أبو الجعد القاسم بن محمد العجلاني (ت 400هـ) .

26- أبو البركات ، ابن الأنباري (ت 577هـ). (55)

هذه أهمّ الموضوعات التي رأيتها صالحة في الموضوع ساهم أصحابها في تكوين وتطوير وتثبيت (المصطلح اللغوي) بصفة عامة، ولا أدعي أنني أحطت بما جاء فيه ، ذلك أمر يعجز عنه مثلي، وفي مقال مختصر ومتواضع كهذا .

فما ذكرته لعلمائنا الأوائل في الموضوع كان حافزا للباحثين المعاصرين في الجامعات العربية لينهضوا بـ(المصطلح اللغوي) عموما، ويدرسوه دراسة مختلفة أكاديمية تتماشى وروح العصر، وبعملهم هذا قد سدّوا ثغرة طالما نعتنا علماء الغرب بإهمالنا لها لأسباب مختلفة .

ولقد تيسر لي أن أجمع بعضها من عناوين الدراسات الخاصة بـ (المصطلح اللغوي في الجامعات العربية) ، والمتمثلة في عناوين رسائلها الترد على من اتهمنا بإهمال الموضوع، سواء تعلق ذلك بتحقيق كتاب في الموضوع، أم بأبحاث مختلفة لها صلة به، ولقد جعلتها في قسمين :

القسم الأول وهو خاص بالأبحاث التي اهتمت بـ (المصطلح اللغوي) مباشرة، ونجد ذلك مقسما كالآتي :

1- أبحاث اهتمت بالمصطلح النحوي

نجد أبحاثا اهتمت بالمصطلح النحوي أو ماله صلة وثيقة به، ويتضح هذا فيمايأتي:

- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أوائل القرن (3هـ) { م } الرياض.[56]
- المصطلحات النحوية - نشأتها وتطورها - { م } القاهرة .

2- أبحاث اهتمت بالمصطلح الصرفي

ونجدها متمثلة في العناوين الآتية :

- الدرس الصرفي بين ابن الحاجب والرضي { م } الموصل .
- الدرس الصرفي عند المبرد { م } الأسكندرية .
- المصطلح الصرفي في شافية ابن الحاجب { م } وهران .
- المصطلح الصرفي في العين والكتاب ودقائق التصريف { د } الموصل - العراق -

3- أبحاث اهتمت بالمصطلح الخاص بالمدارس النحوية

ويمثلها العناوين الآتية :

- في المصطلح النحوي البصري من سيبويه إلى الزمخشري { م } الأردن .
- في المصطلح النحوي الكوفي: تصنيفا واختلافا واستعمالا { م } الأردن .
- مصطلح الكوفيين في (معاني القرآن) للفراء {م} دمشق .
- مصطلحات الكوفيين النحوية { م } الأزهر - القاهرة -

4- المصطلح في كتاب معيّن

اهتم كثيرمن الباحثين بالمصطلحات الخاصة في كتاب معين ، ونجد هذا

مجسدا فيما يأتي:

- دراسة عن المصطلح النحوي ومصادره من خلال كتاب (الخصائص) لابن جنّي { د ، ع } الرباط .
- المصطلح في (الرسالة للشافعي) دراسة لغوية { م } القاهرة .
- مصطلح المرفوعات في (كتاب) سيبويه { د ، م } وهران .
- المصطلح من خلال (الكتاب) لسيبويه و (كشاف مصطلحات الفنون) للتهاوني { د } جا : القديس يوسف - بيروت -
- المصطلح النحوي ومصادره من خلال كتاب (الخصائص) { د ، ع } الرباط.
- المصطلحات اللغوية في كتاب (المزهر) { م } الزقازيق -مصر-
- المفاهيم والمصطلحات اللغوية في كتاب (الخصائص) { د } جامعة القديس يوسف - بيروت -
- النظم والمصطلحات في (أسرار البلاغة) { د، ك } - تونس-

5- أبحاث اهتمت بالمصطلح عند عالم

ولعل ما يمثل هذا مايأتي :

- الأسلوب والمصطلحات الدالة عليه عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني { د ، ك } تونس .

6- المصطلح الخاص باللسانيات

نجد أبحاثا اهتمت بالمصطلحات الخاصة بعلم اللسانيات ويمثلهامايأتي :

- المصطلح الصوتي نشأته وتطوره { م } حلب .
- مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي {د} الجزائر.
- المصطلحات الصوتية عند النحاة واللغويين العرب { م } حلب. (57)

7- المصطلح العلمي والسياسي

لم يفت الباحثون المعاصرون البحث والتنقيب في المصطلح العلمي على اختلاف مشاربه، وكذلك المصطلح السياسي، ولعل ما يمثل هذامايأتي :

- توليد المصطلحات الجديدة في التعبير السياسي الجزائري من خلال نصوص الميثاق الوطني والصحافة { م } الجزائر.
- دراسة المصطلحات التقنية الخاصة بميكانيكا المحركات وكهربانها { م } (59) االجزائر. (58)

- مصطلحات الرياضيات في التعليم المتوسط والثانوي بالجزائر(م)الجزائر
- المصطلحات العلمية والفنية وكيف واجهها العرب المحدثون (م) القاهرة .
- المصطلح الأعجمي في كتاب الطب والصيدلة العربية - مقارنة نموذجة في أصوله ومنزلته ومواقف العلماء منه - (د ، ك) تونس .
- المصطلح السياسي الانجليزي بين الترجمة والتعريب (م) اليرموك..(60)
- نوعية المصطلحات المستعملة في التعليم الثانوي في الجزائر (د ، ث) الجزائر . (61)

8-مناهج المصطلح

عثرت على عنوان وحيد اهتم بمناهج المصطلح العلمي والموسوم بـ :
- مناهج وضع المصطلح العلمي في اللغة العربية قديما وحديثا (د) تونس .

9- أبحاث خاصة بالأصوات

ونجدها ممثلة في العناوين الآتية :
- أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية (د) عين شمس . (62)
- الأصوات الحلقية عند سيبويه والأخفش الأوسط (م) الأزهر.
- الأصوات العربية وتعليمها لغير الناطقين بها من الراشدين (م) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية الرياض .
- الأصوات في قراءة أبي عمرو بن العلاء (م) دار العلوم- القاهرة -
- أصوات اللغة (م) لند ن .
- الأصوات اللغوية عند ابن سينا (م) وهران. (63)
- الأصوات اللغوية في كتاب سيبويه (د ، م) وهران .
- الأصوات واللهجات في قراءة الكسائي (د) الأزهر .
- الإنسياح الدلالي لحروف الإطباق في لسان العرب -الصيغة الثلاثية الحديثة -(م) وهران. (64)
- التغيرات الصوتية في لهجة بغداد (م) بغداد .
- الحروف العربية - دراسة لغوية صوتية (م) قسنطينة .
- الحروف العربية وتبدّلاتها الصوتية في كتاب سيبويه (م) وهران .
- الحقول الدلالية للحروف الحلقية في لسان العرب (م) وهران .
- خصائص لغة تميم أصواتا وبنية ودلالة (م)الملك بن عبد العزيز - مكّة -
- الدراسات اللهجية و الصوتية عند ابن جنّي (م) بغداد . (65)

- دراسة صوتية للإعلال والإبدال (د) القاهرة .
- دراسة صوتية في القراءات الشاذة (د) القاهرة. (66)
- الدراسة الصوتية في كتاب (العين) (م) المستنصرية .
- دراسة القوانين الصرفية والصوتية وبخاصة في اللغة العربية (د) لندن
- طرق العلماء المغاربة المسلمين في نقل الأصوات الأعجمية إلى العربية (م) تونس .
- العلامة في التراث اللساني العربي (د) وهران .
- اللهجات في الكتاب لسيبويه : أصواتا وبنية (ر ، جا) أمّ القرى - مكّة -
- المعجم العربي : دراسة إحصائية صوتية مخبرية (م) دمشق .
- الوظائف الصوتية والدلالية للحركات العربية (د) وهران .

القسم الثاني

هذا ماعثرت عليه أثناء تنقيبي في المصادر والمراجع والمجلات المختلفة لإعداد **دليل الرسائل الجامعية - ماجستير ، دكتوراه في اللغة العربية في الجامعات العربية الجزء الأول** (67)، وكذلك **دليل الرسائل الجامعية - ماجستير ، دكتوراه في الأدب وفنونه في الجامعات العربية الجزء الأول** وكذلك **(دليل الرسائل الجامعية - ماجستير ، دكتوراه - في الجامعة الجزائرية - اللغة العربية وآدابها)** - (68).

فقد عثرت خلال الجمع على موضوعات مختلفة خاصة بالمصطلح النحوي، والصرفي، والخاص بالمدارس النحوية، وما تعلق بكتاب معين، أو بعالم من العلماء، أو بعلم اللسانيات ومناهج المصطلح، وهو ماعرضته في الصفحات السالفة ضمن القسم الأول من الموضوع .

أمّا **القسم الثاني** فيدور ضمن عناوين أبحاث اهتمت بجزء من المصطلح اللغوي وحصرتها في الموضوعات الآتية :

1- النحو والصرف

نجد أبحاثا اهتمت بالمصطلح الصرفي والنحوي في آن واحد ، ونجدها ممثلة في موضوعين :
- الأبنية الصرفية والنحوية في ديوان قيس بن الخطيم (ر،جا) القاهرة .
- صيغة (أفعل) في النحو والصرف: دلالتها ووظيفتها (م) القاهرة .

2- الأبنية الصرفية

اهتمَ عدد من الباحثين في الجامعات العربية بالبحث في الأبنية الصرفية والمنحصرة في كتاب معين، أو عند عالم من ذلك :

- أبنية الصرف في ديوان زهير بن أبي سلمى { م } الموصل - العراق -
- أبنية الصرف في (كتاب) سيبويه { م } القاهرة . (69)
- الأبنية الصرفية بين ابن مالك والمكودي { م } وهران .
- الأبنية الصرفية في ديوان امرىء القيس { د } القاهرة .
- الأبنية الصرفية في ديوان عامر بن الطفيل { ر ، جا } الأردن .
- الأبنية الصرفية في ديوان عنترة { م } القاهرة .
- أبنية الفعل المجرد في القرآن الكريم ومعانيها { م } الموصل .
- أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب { د } جا: القديس بيروت . (70)
- أبنية كتاب سيبويه (أبنية الأسماء والأفعال والحروف) { م } دمشق .
- الأبنية المستدركة على سيبويه { م } حلب .
- أبنية المطاوعة واستدلالاتها في القرآن الكريم { م } الأزهر .
- الأبنية ودلالتها في القرآن الكريم { م } القاهرة .
- الإستدراك على سيبويه في كتاب الأبنية والزيادات على ما أورده فيه مهذبا للزبيدي ، تحقيق ودراسة {ر ، جا}جامعة قاريونس- ليبيا -
- إحصائيات لصيغ الفعل المزيد من خلال كتاب« كليلة ودمنة » لابن المقفع { د، ك } تونس .
- التوليد الصرفي في كتاب البخلاء للجاحظ {م} جا: الإمام محمد بن سعود الاسلامية - الرياض -
- دراسة لصيغ الأفعال المزيدة من خلال كتاب البخلاء وكتاب الأيام { د ، ك } تونس .
- الدرس الصرفي بين ابن الحاجب والرضي { م } الموصل .
- الدرس الصرفي عند المبرد { م } الأسكندرية .
- ديوان الخنساء : معجم ودراسة صرفية ودلالية {م} عنابة. (71)
- ديوان عمرو بن قميئة : معجم ودراسة دلالية وصرفية { م } القاهرة .
- شعر أبي ذؤيب : معجم ودراسة صرفية ونحوية {م} القاهرة .

3- أبحاث اهتمت بالأبنية اللغوية والنحوية

من ذلك :

- الأبنية اللغوية والنحوية لشعر الأفوه الأزدي { م } عين شمس .
- الأبنية اللغوية لشعر عروة بن الورد { م } القاهرة .

4- الصيغ والأوزان العربية

وتتمثل في العناوين الآتية :

- أوزان الفعل ومعانيها { م } بغداد . (72)
- التصغير وصيغه في العربية { م } الأسكندرية .
- دراسة إحصائية لصيغ الفعل المزيدة {د، ك } تونس .
- دراسة في الصيغ العربية : أصولها، تطورها، علامتها{د} الأزهر.
- دلالة الصيغ { م } الجزائر .
- الزوائد في الصيغ والتراكيب في اللغة العربية {م} الأسكندرية .
- الزيادة في العربية والمزيد من الأفعال والأسماء { م } بغداد .
- صيغ الأمر والنهي في القرآن الكريم { م } القاهرة .
- صيغ البناء للمجهول في اللغة العربية أصولها وتطورها {م} عين شمس - القاهرة -
- الصيغ الثلاثية مجردة ومزيدة اشتقاقا ودلالة { م } القاهرة .
- الصيغ الرباعية والخماسية اشتقاقا ودلالة { م } دار العلوم القاهرة. (73)
- صيغ الطلب وأساليبه العربية { د } الأسكندرية .
- صيغ الفعل المزيد في استعمال الصحافة { د، ك } تونس .
- الصيغ الفعلية في السور المكية { م } بيروت .
- صيغ المبالغة في القران الكريم { م } أمّ القرى - جدّة -
- صيغة اسم الفاعل في العربية: أصلها وتطورها {م} عين شمس.
- صيغة [أفعل] في النحو والصرف : دلالتها ووظيفتها { م} القاهرة .
- الصيغة الصرفية ودلالتها على المستويين الصرفي والنحوي { م } القاهرة .
- صيغة المبني للمجهول من الإنجليزية الى العربية {م} الجزائر. (74)
- معاني أوزان الفعل المزيد في كتاب الحيوان { د، ك } تونس .

5- المصدر وأبنيته

نجد عددا من الباحثين اهتموا بأبنية المصدر المختلفة في اللغة والشعر والقرآن من ذلك :

- أبنية المصدر في الشعر الجاهلي { د } القاهرة (75)

- أبنية المصدر في القرآن الكريم{م} جا : الأمير عبد القادر- قسنطينة -
- أبنية المصادر في اللغتين العربية والعبرية واستعمالاتها في القرآن الكريم والتوراه { د } دار العلوم - القاهرة -
- رأي في مصادر الأفعال الثلاثية { ر، جا } بغداد .
- المصادر في اللغة العربية { م } الأزهر.
- المصدرفي اللغة العربية من خلال نص حديث {د، ك} تونس
- المصدر في اللغة العربية : دراسة إحصائية من خلال نصوص الجاحظ { د، ك } تونس .

6- موضوعات اهتمّت بالمشتقات

لقد اهتمّ بعض الباحثين في الجامعات العربية بالمشتقات في اللغة العربية سواء تعلق ذلك بالتحقيق أم بغيره، والعناوين التالية تظهر ما ذهبت إليه :

- اشتقاق أسماء الله للزجاجي { م } القاهرة .
- الإشتقاق اللغوي عند ابن دريد وابن جنّـي { م } وهران .
- الإشتقاق المنهجي عند اللغويين { م } الأزهر .
- دراسة مشتقات الأسماء والأفعال في المعلقات العشر الطوال الجاهلية { م } الجزائر .
- دراسة المشتقات العربية وآثارها البلاغية في المعلقات العشرالجاهليات {د ،م} الجزائر.
- ظاهرة الإشتقاق في اللغة العربية { م } الأسكندرية .
- المشتق بين النحاة والأصوليين { م } القاهرة .
- المشتقات في القرآن الكريم{ ر ، جا } القاهرة .
- معرفة اشتقاق أسماء نطق بها القرآن للسجستاني { م } السعودية .

7- موضوعات اهتمـت بالجموع

نجد بحوثا مختلفة اهتمّ أصحابها بالجموع في اللغة العربية واللغة السامية والقرآن الكريم منها:

- جموع القلّة وجموع الكثرة : مقارنة القواعد بالاستعمال دراسة إحصائية - { د، ك}تونس .
- الجموع وأسماء الجموع في القرآن واللغة السامية {د} تونس.
- دراسة إحصائية في صيغ الجمع العربية وجمع التكسير من خلال نصوص

قديمة وحد يثة { د، ك } تونس .

- صيغ الجمع في اللغة العربية مع بعض المقارنات السامي{ د } القاهرة.

- صيغ الجموع في القرآن الكريم { م } عين شمس القاهرة .

8- الجملة

تعدّ الجملة في اللغة العربية أساسا في التركيب اللغوي ، وبدونها لايستقيم الكلام ، ولهذا اهتمّ عدد من الباحثين في الجامعات العربية بدراسة شاملة لها ولأنواعها المختلفة، من ذلك:

أ- الجملة عند عالم من العلماء منها :

- الجملة الشرطية عند الهذليين { م } القاهرة .
- الجملة الشرطية عند النحاة العرب { م } القاهرة .
- الجملة عند المسعودي من خلال بعض آثاره الأدبية { د ، ك } تونس .
- الجملة العربية عند ابن المقفع من خلال(كليلة ودمنة) {د،ك} تونس .
- الجملة عند ابن هشام { م } جا : القديس يوسف بيروت .
- الجملة عند ابن هشام { د ، ك } تونس .
- الجملة المركبة عند سهيل بن هارون من خلال كتابه ‹النمر والثعلب› - دراسة نحوية تأليفية - { د ، ك } تونس .

ب - الجملة في [كتاب] أو [ديوان شعر]

ولعل ما يمثل هذا مايأتي:

- الجملة الاسمية في ديوان الشاعر حافظ إبراهيم { م } عين شمس .
- الجملة الاسمية في شعر الفرزدق { م } الأسكندرية .
- الجملة الإفصاحية في ديوان الشابي { م } الأردن . (76)
- الجملة الخبرية في نثر الجاحظ { د } القاهر. (77)
- الجملة الطلبية في شعر المتنبي { م } القاهرة . (78)
- الجملة الطلبية في الأصمعيات { د } الأزهر .
- الجملة العربية في ديوان لبيد بن ربيعة العامري {م} القاهرة .
- الجملة الفعلية في ديوان محمد العيد آل خليفة {م} وهران. (79)
- الجملة في مقامات الهمذاني { د، ك } تونس .
- الجملة من خلال كتاب [البخلاء] { د ، ك } تونس .

- الجملة الوصفية مقارنة بين أثرين ‹ الإمتاع والمؤانسة › لأبي حيان التوحيدي و ‹ زقاق المدق› لنجيب محفوظ { د،ك } تونس .
- دراسة الجملة البسيطة : دراسة نحوية من خلال[الأيام لطه حسين] { د ، ك} تونس .

جـ - الجمــــلة عموما

لقد اهتمّ عدد من الباحثين بالبحث في الجملة عموما من ذلك :
- الجملة التي لامحلّ لها من الإعراب { م } الأزهر.
- الجملة بين النحو والمعنى { د } دمشق .
- جملة النداء بين النظرية والتطبيق { م } اليرموك.
- جملة الصلة في النحو العربي { ر، جا } القاهرة (80)
- الجملة الوصفية في النحو العربي { م } المستنصرية .
- الجملة الوصفية في النحو العربي { ر ، جا } القاهرة. (81)

د ـ الجمـلة في القرآن

لم أعثر تحت هذا العنوان إلاّ على موضوع وحيد والموسوم بـ :
الموصولات وجملة الصلة في القرآن الكريم { م } دار العلوم .

9 - المدارس النحـــوية

لقد اعتنت كتب المدارس النحوية بالمصطلح اللغوي وأفردت له مكانة خاصة به من ذلك :
- خصائص مذهب الأندلس النحوى خلال [ق 7 هـ] {م} دار العلوم . (82)
- مدرسة البصرة النحوية ، نشأتها وتطورها { م } دار العلوم . (83)
- المدرسة البغدادية في تاريخ النحو { م } القاهرة .
- مدرسة بغداد النحوية { د } الأزهر .
- مدرسة الكوفة النحوية ومنهجها في البحث { د } القاهرة. (84)
- المدرسة النحوية في مصر والشام في القرنيين[7، 8 هـ] { م } دار العلوم - القاهرة - (85)

هذا ما استطعت جمعه في الموضوع ، ومن خلاله تبين لي أن الموضوعات التي اهتمت بالمصطلح اللغوي مباشرة لاتتجاوز ثلاثين رسالة ، أمّا الأبحاث التي

اهتمت بجزء من المصطلح اللغوي فقد تجاوزت مائة بحث من بين (2000) عنوان خاص باللغة العربية بنسبة ستّ في المائة ، ولعل هذا راجع إلى صعوبة المصطلح واختلافه من مدرسة إلى أخرى ، وتداخله بين الوظيفة التي يؤديها في مكان وجوده، وبين المصطلح الخاص به، وقد تنبه علماؤنا الأوائل إلى الموضوع نفسه وأبدوا رأيهم فيه، فها هو ابن سيناء (ت 428هـ) يتحدث عن صعوبة وضع الحدّ أو المصطلح في عرفنا نحن فيقول : (إنّ أصدقائي سالوني، أن أملي عليهم حدود أشياء يطالبونني بتحديدها، فاستعفيت من ذلك علما بانه كالأمر المتعذر على البشر سواء كان تحديدا، أم رسما، وانّ المُقدِم على هذا بجراءة وثقة، لحقيق أن يكون من جهة الجهل بالمواضع التي منها تفسد الرسوم والحدود) (86)

وما عبّر عنه ابن سينا مازال يواجه الكثير من علمائنا المختصين في موضوع المصطلح لكثرته في الحاضر، وتشعبه من علم الى آخر. هذا ماتوصلت إليه في الموضوع والله الموفق .

ملاحــــــــظـــة

قد يلاحظ إنني أغفلت صاحب البحث ، وتاريخ إنجازه ، فقد تركت ذلك للقارئ الكريم ليطلع عليه في دليل الرسائل الجامعية ماجستير ، دكتوراة في اللغة العربية في الجامعات العربية (الجزء الأوّل) يراجع هامش رقم (67ـ 68)

أما الرسائل التي جعلت لها هامشا فلأنّها لم تذكر في الدليل السالف الذكر .

الرموز المستخدمة ودلالاتها

{ م } = ماجستير
{ د } = دكتوراه
{ د . ك } = درجة الكفاءة في البحث العلمي
{ د ، م } = دبلوم الدراسات المعمقة
{ د ، ث } = دكتوراه من الدرجة الثالثة
{ ر ، جا } رسالة جامعية



* بالإضافة الى هذه المحاضرة ، فإنني قد شاركت بمحاضرات لها صلة بالموضوع في ملتقيات مختلفة داخل الجامعات الجزائرية منها :

أ - الرسائل اللغوية الجامعية مناهجها من خلال عناوينها - الملتقى الدولي الثاني حول مناهج البحث في اللغة والأدب أيام 21،20،19، نوفمبر 1991- في معهد اللغة والادب العربي جامعة تلمسان .

ب - موضوعات الرسائل الجامعية في الجامعة الجزائرية - ندوة دولية حول : الادب الجزائري في ضوء الحداثة أيام 15، 17،16، ديسمبر 1991- في معهد اللغة والادب العربي جامعة وهران .

جـ - الادب الجزائري من خلال عناوين الرسائل الجامعية في العالم العربي - الادب الجزائري في ميزان النقد أيام 12،11،10، ماي 1993 - في معهد اللغة والادب العربي جامعة عنابة .

1- يراجع الاقتراح في علم الاصول للسيوطي تحقيق الدكتور أحمد محمد قاسم ، مطبعة السعادة مصر ص 203، وأبو الأسود الدؤلي ، ونشأة النحو العربي لفتحي الدجني الطبعة الاولى وكالة المطبوعات ، الكويت 1974 ، وأبو علي الفارسي حياته ومكانته بين أئمة العربية وآثاره في القراءات والنحو ، للدكتور عبدالفتاح اسماعيل شلبي - القاهرة 1377هـ ص 447 ، ودفاع عن الأبجدية والحركات العربية ، مقال للاستاذ حامد عبدالقادر في مجلة مجمع اللغة العربية جـ 12 ص 85 ومابعدها ، وقصة الكتابة العربية لابراهيم جمعة ، إقرأ عدد 53 ص 49 ومابعدها وقد شارك نصر بن عاصم يحيى بن يعمور العدواني (ت 129هـ) في ادخال الإعجامي بالطريقة المعروفة الآن.

2 - الكتاب مطبوع باسم المعرب من كلام الأعجمي عل حروف المعجم تحقيق أحمد محمد شاكر الطبعة الثانية مطبعة دار الكتب مصر 1969

3 - الكتاب مطبوع في الدار التونسية للنشر - تونس 1971 .

4 - الكتاب مطبوع بعناية وزارة الثقافة دمشق 1982.

5- الكتاب مطبوع، يراجع مجلة اللسان العربي عدد 31ص134

6- يراجع الدراسة الصرفية عند المازني وابن مالك - مقارنة في المنهج و المحتوى - ص80، للدكتور مختار بوعناني ، رسالة دكتوراه ، مكتبة معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران

7- وقد نقل عنه ابن منظور في اللسان79/19<زنا> وسماه المصدر. والكتاب مطبوع بتحقيق عبد الإله نبهان، ومحمد خير البقاعي.

8- ذكره ابن جنّي في سر صناعة الإعراب 183/1 تحقيق هنداوي الطبعة الأولى دار العلم - دمشق 1985 .

9- الكتاب مطبوع تحقيق د/رمضان عبد التواب ، د/صلاح الدين الهادي مكتبة الخامجي -القاهرة 1980 .

10- ومنه اقتباسات في وفيات الأعيان(320/4) ونصه : (قال المبرد في كتاب الإشتقاق: انما سميت ثمالة ؛ لأنهم شهدوا حربا فني فيها أكثرهم، فقال الناس : مافني منهم الا ثمالة، والثمالة البقية اليسيرة) .

11- وقد اقتبس السيوطي في المزهر (351/1) مانصه : (مثال من الإشتقاق الأكبر : ماذكره الزجاج في كتابه، قال قولهم : شجرت فلانا بالرمح، تأويله جعلته فيه كالغصن في الشجرة، وقولهم للحلقوم وما يتصل به شَجْر؛ لأنّه مع مايتصل به كأغصان الشجره، وكله ما تفرع من هذا الباب فأصله الشجرة . ويروى عن شيبة بن عثمان قال: أتيت النبي صلى الله عليه وسلم يوم حنين، فاذا العباس أخذ بلجام بغلته قد شجرها ...)

12- الكتاب مطبوع أكثر من مرة .

13- الكتاب مطبوع بتحقيق عبد السلام هارون في القاهرة عام1958 تحت عنوان [الإشتقاق]

14- الكتاب مطبوع بتحقيق الدكتور عبد الحسين المبارك سنة1974 - بغداد -

15- وقد اقتبس منه ابن منظور في اللسان (240/16) <جعن> وجاء فيه: (قال أبو جعفر النحاس في كتاب الإشتقاق له : جَعْوَنَه اسم رجل، مشتق من الجَعْن، وهو وجع الجسد وتكسره. قال: ويجوز أن يكون مشتقا من الجَعْن، وهو الشيئ وتكون النون زائدة) .

16- يراجع فهرس مخطوطات دار الكتب الظاهرية ص 473 (علوم اللغة العربية) أسماء حمصي ، مطبعة مجمع اللغة دمشق عام 1973.

17- طبع بالمطبعة الكاثوليكية لآباء اليسوعيين بيروت سنة 1903 ضمن مجموعة (الكنز اللغوي) ، وحقق من طرف الدكتورحسين محمد شرف القاهرة

1978، وقد ذكره ابن عصفور في الممتع 511/2 .

18 - مطبوع بتحقيق عزّ الدين التنوخي دمشق 1962 .

19 - حققه عزّ الدين التنوخي دمشق 1379 هـ

20 - وسمي كتابه[فعل وأفعل وحد الفعل الرباعي وحد الفعل الثلاثي] .

21 - مطبوع بتحقيق أ/عبد الكريم إبراهيم العزباوي .

22 -مطبوع في القاهرة عام 1368 هـ(يراجع إحالة رقم 6) .

23 - مطبوع بتحقيق ما جد الذهبي دار الفكر دمشق .

24 -مطبوع محقق مع التنبيهات لعلي بن حمزة.

25 -نقل عنه ابن منظور في اللسان373/19‹غنى› قائلا (الأصمعي في المقصور والممدود: الغِنَى من المال مقصور ومن السماع ممدود..) ، وقد اقتبس منه كذلك الصفاني في كتابه (ماتفرد به بعض أئمة اللغة) مانصه: (قال الأصمعي في كتاب المقصور والممدود من تأليفه : تثنية القراء، والمطا للظهر: قريان ومطيان) .

26 - ومنه نقل ابن سيده في المخصص 199/15، مانصه: (ناقة وتقى سريعة، وامرأة ولقى كذلك، وضربه ضربا ولقى ، هذه حكاية أبي عبيد في المقصوروالممدود) .

27 - قال صاحب الكشف ص 1462(شرحه عفيف ربيع بن محمد بن أحمد الكوفي ت 682 هـ)

28 - نقل عنه ابن منظور في اللسان 54/1‹ حلا › مانصه : (ابن السكيت في باب المقصور والممدود: الحلا هو الحر الذي يخرج على شفة الرحل غِبُّ الحُمَّى، وحلاته مائة درهم إذا أعطيته) ومنه نصوص مختلفة في المزهر37/1، 64/2، 71، 101، 102، 156. 248 .

29 - قال البطليوسي في الإقتضاب ص279: (وحكى أبو حاتم عن الأصمعي في المقصور والممدود قال: يقال قفاً وأقفيته ،ورحىً وأرحية، وندىً وأندية)

30 - ونقل عنه السيوطي في المزهر 90/1،169،102/2،171،184.

31 -ومنه نقولات مختلفة في المزهر 440/1. 2/ 63، 71، 101،102، 106، 248.

32 - يراجع الدراسة الصرفية عند المازني وابن مالك ص 88

33 - حققه الدكتور حسن شاذلي فرهود ونشره في مجلة كلية الآداب جامعةالرياض المجلد الرابع

34- حققه الدكتور رمضان عبد التواب القاهرة 1979.

35 - اقتبس منه البغدادي في خزانة الأدب 124/1. 182/2 طبعة بولاق. وجاء في شواهدالشافية 346/4 مانصه (وذكر أبو بكر بن الأنباري في كتا المقصود

والممدود همزة[أي همزة قما] على فَـعَـل بفتحتين، وأورده مع سبا ونبا ، ومده على فعالة، قال : (والقما من القماءة ، قال الشاعر :

تبيّـن لي أنّ القماءة ذِلّـة .... البيت

يراجع كذلك العيني 4/ 588، 313 .

36 - طبع في القـاهـرة سنة 1958 ضـمن سلسلة الطرق البـهـيـة، ومنه نقـولات مختلفة في المزهر 1/90، 169. 2/ 102، 103، 171، 184 .

37- نشره الدكتور عبد الحسين الفتلي في العدد الأول من مجلة كلية أصول الدين في بغداد 1975، ونشر محققا كذلك في مجلة معهد المخطوطاتالعربية المجلد 25 ج 2 سنة 1974م

38- مخطوط بدار الكتب المصرية برقم 184 لغة . وجاء في شرح شواهد الشافية ص 386 مانصه : (قال أبو علي القالي : في كتاب المقصور والممدود : باب ماجاء من المقصور والمهموز على مثال (فَـعَـل) من الأسماء والصفات، وعدّد أمثلة أن قال : (والقما من القماءة، وهو الصغير) ، ومنه نقولات مختلفة فـي المزهر 1/135، 218، 220، 254، 310، 524، 559 . 2/48، 67،53، 85، 117، 118، 121، 146، 147، 203، 226، 248، 255، 256، 274، 304، 331، 491، 492. وقـد طبع في مـجلة معهد المخطوطات العربية مجلد 25ج 2 عام 1974م

39- جاء في ترتيب المدارك ص554 (جمع فيه مالا يجد ولا يوصف ، ولقد أعجز من يأتي بعده وفاق من تقدمه) .

40 - ذكر في مقدمة كتابه (الأنوار ومحاسن الأشعار) تحقيق الدكتورالسيد محمد يوسف ص10 طبعة الكويت .

41 - منه نسخة مخطوطة في مكتبة دامازاده بأسطانبول برقم 1765.

42- ذكره صاحب معجم الأدباء 2/ 110تحت عنوان (ما يحـتـاج اليه الكاتب من مهموز ومقصور وممدود) .

43- حققه الدكتور عطية، استكهولم سنة 1966بعنوان (حيلة النقود في الفرق بين المقصوروالممدود) .

44- وعنوانه : (تحفة المدود في المقصور والممدود) { منظوم} بتصحيح إبراهيم الياجزي القاهرة 1897م ، وطبع مع كتاب الاعلام بمثلث الكلام لابن مالك، وشرحه أحمد الشنقيطي القاهرة 1329 هـ.

45- والكتاب مطبوع يراجع الدراسة الصرفية عند المازني وابن مالك مقارنة في المنهج والمحتوى ص 54 (يراجع إحالة رقم 6) .

46- جاء في دقائق التصريف للمؤدّب تحقيق أحمد ناجي القيسي ، وحاتم صالح

الضامن وحسين توبال مطبعة المجمع العراقي عام 1987 ص 45- 46 مانصه :
(قال الفراء في كتاب [الجمع والتثنية] في قوله عزّ وجلّ :< الحمد لله ربّ العالمين >
الفاتحة : 2، الحمد: فَعْل لايجمع، تقول الحمد لله كثيرا، فجعل معنى الجمع في القلة والكثرة، كما قال الله عز وجل : < اذكروا الله ذِكرا كثيرا > الأحزاب : 41، فجعله كثيرا ، وهو على لفظ الواحد وهو [الذكر])

47- حققه الدكتور رمضان عبد التواب القاهرة 1975م .

48- نشره إبراهيم السامرائ في مجلة رسالة الإسلام بغداد عدد7-8 سنة 1969م .

49- مطبوع بتحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، الدكتور صلاح الدين الهادي القاهرة 1975م.

50- تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب مجلة معهد المخطوطات العربية مج 17 ج 2 نوفمبر 1971م بعنوان[مختصر المذكر والمؤنث]

51- في نزهة الألباء ص 244 يدعى: (الفرق بين المذكر والمؤنث)

52- حققه الدكتور فارق الجنابي - بغداد - وحقق جزء منه الأستاذ عبد الخالق عضيمة - القاهرة -

53- حققه الدكتورطارق نجم عبد الله جده 1985م .

54- مطبوع بتحقيق الدكتور رمضان عبد التواب القاهرة 1969م .

55- ويدعى(البلغة في الفرق بين المذكر والمؤنث) تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب القاهرة 1970م .

56- مطبوع طبعات مختلفة منها في ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983م

57-للمهدي بوروبة عام 1989م .

58- الأخضر مصطفاوي 1989م .

59- للطاهر ميلة 1986م .

60- لمحمدأحمد عبد الوالي 1990م .

61- للحاج عبد الرحمن صالح 1980م .

62- فوزي حسن الشايب 1989م .

63- نصيرة عالم والرسالة لم تناقش بعد .

64- دلال هلالات والرسالة لم تناقش بعد .

65- مطبوع بدار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1980م .

66- عبد الصبور شاهين 1965م .

(67- 68) وافقت مبدئيا إدارة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائرعلى طبعهما في مجلة المعهد أما (دليل الرسائل الجامعية - ماجستير

دكتوراه - في الجامعة الجزائرية - اللغة العربية وآدابها - فقد أوصت الندوة الوطنية للدراسات العليا لمعاهد اللغة العربية وآدابها المنعقدة في جامعة وهران يومي 4،3 ماي 1993 في توصياتها برقم (5) مايأتي : (يكلف معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران بإنشاء مركز تسيير دليل الرسائل الجامعية وكفاءات التأطير بإشراف الأستاذ الدكتور مختار بوعناني .وتلزم بقية المعاهد بتزويد المركز بكل المستجدات في هذا المجال) .

69- مطبوع ببغداد 1965م للدكتوره خديجة الحديثي .

70- مطبوع في المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1982م للدكتور عصام نور الدين.

71- لحسن عمر 1990م.

72- مطبوع في مطبعة الآداب النجف الأشرف بغداد1971م للدكتور هاشم طه شلاش .

73- مطبوع في مكتبة الأنوار دمشق 1983م، للدكتور مزيد إسماعيل نعيم .

74- نور الدين شوقي 1992م.

75-مطبوع في دار السلاسل كويت 1984م للدكتوره وسيمة عبد المحسن المنصور .

76-لعبد القادر مرعي.

77- لإبراهيم بركات عام 1979م.

78- لمنصور خلخال عام 1988م .

79- لعبد القادر شاكر، والرسالة لم تناقش بعد .

80- لليلى السيد عالم.

81- لشعبان صالح حسين .

82- مطبوع بدار القاسية للطباعة بغداد 1981م، للدكتور عبدالقادر رحيم الهيثي.

83- مطبوع بمطبعة دار المعارف مصر، للدكتور عبد الرحمن السيد .

84- مطبوع بمطبعة الحلبي مصر 1958م، للدكتور مهدي المخزومي .

85-مطبوع بدار الشرق مصر 1958م، للدكتور عبد العال سالم مكرم .

86- ثلاث رسائل في الحدود ص61 ، تحقيق عبد اللطيف محمد العبد- دار النهضة -القاهرة 1978م.

❊❊❊

أخبـــار علميـــة ..

شارك معهد اللغة العربية وآدابها في ملتقى " الأدب الجزائري في الميزان " المنعقد في عنابة مؤخرا، بنخبة من الأساتذة متكونة من البروفسور "عبد الملك مرتاض" ، والدكاترة "سليمان عشراتي"، "بشير بويجرة " " فيدوح عبد القادر" و "بوعناني مختار"

كما شارك المعهد في ملتقى المناهج النقدية المنعقد بتلمسان خلال شهر ماي، وكان المتدخلون من وهران د.عشراتي سليمان ، د. بكري عبد الكريم ، ود./بشير بويجرة والدكتور فيدوح عبدالقادر ود/حبار مختار.

كما شارك المعهد في ملتقى تعليمية اللغات المنعقد بالجزائر العاصمة في أواسط جوان بمداخلات كل من د.عشراتي سليمان، والأستاذ "حساني أحمد " والأستاذ "التيجاني الزاوي" والأستاذ " عيوني يحي " والأستاذ " بوزبوجة عبد القادر"

- اصدارات :

صدرعن ديوان المطبوعات الجامعية ، كتاب أدبي جديد للدكتور "عبد الملك مرتاض" ، خصصه للمقاربة التراثية، وتناول فيه بالدرس فضاء ألف ليلة وليلة، باعتماد منهج سيميائي تفكيكي، فتح أمام القراءة الأدبية للتراث آفاقا استيعابية بكرا..

- صدر للدكتور "سليمان عشراتي" مقال حول:
(التعريب ، الاستراتيجية والتاريخ) في مجلة المنهل السعودية، وقد تعرض المقال للوضع اللغوي، والثقافي الذي تعيشه اللغة في المجتمعات العربية المعاصرة، المعاقة عن الانتفاض الحضاري والعلمي برواسب الماضي، ومثبطات الحاضر الذاتية، والموضوعية.

ستصدر في وقت لاحق مجلة الدراسات الجزائرية ،التي سينشرها مركز الدراسات الجزائرية (المؤسسة العلمية التي هي بصدد الميلاد بوهران) ، وقد

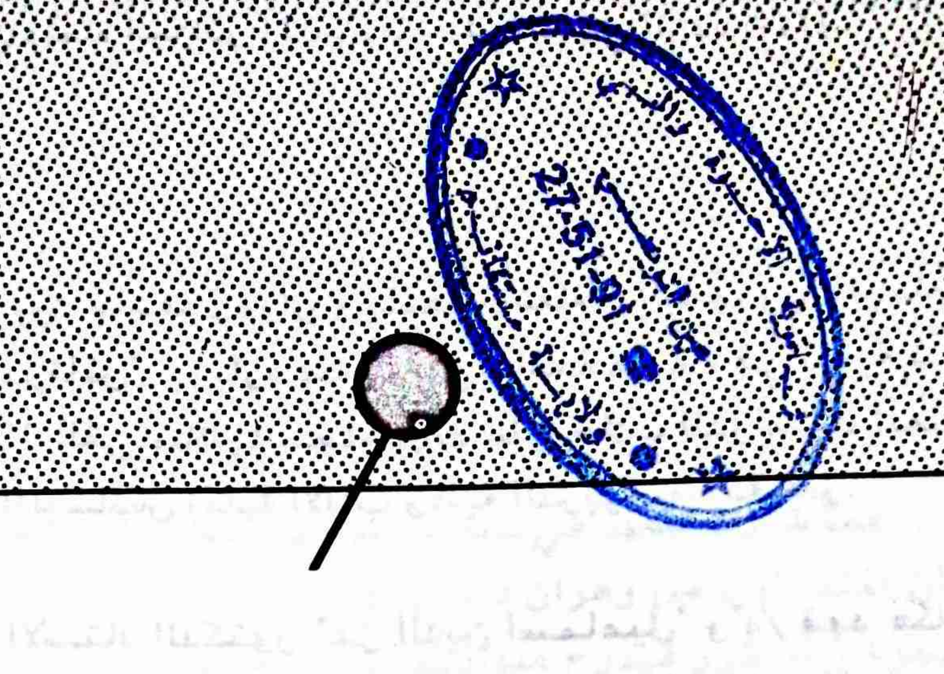
تعاون علمي

في إطار التعاون بين جامعة وهران وجامعة صنعاء - الجمهورية اليمنية، قام الدكتور "عبد الملك مرتاض" بزيارة علمية الى جامعة صنعاء في نهاية شهر ماي، وبداية يونيو 1993 ألقى خلالها محاضرات على طلاب الدراسات العليا، بجامعة صنعاء ، وطلاب الليسانس بكلية الآداب وكلية التربية بمدينة تعز.

كما ناقش بمعية الأستاذ الدكتور "عز الدين اسماعيل" و"د/ فهد عكام " رسالتي ماجستير: الأولى قدمها السيد "عبد الله طاهر " بعنوان (ابن المعتز بين التفكير النقدي والابداع الشعري)، والثانية قدمتها السيدة "عناية بوطالب " بعنوان: (التشكيل التخييلي والموسيقي في شعر المقالح) .

هذا وقد أجرت معه جريدة الجمهورية باليمن لقاءا مثلها مثل اذاعة صنعاء، وتلفزيون عدن.

نشر الشاعر الناقد اليمني المعروف الأستاذ الدكتور [عبد العزيز القالح" مقالتين عن التعريب في الجزائر، ونشرهما ضمن ركن « اعترافات » في مجلة «الشروق الإماراتية » بعنوان « مبدع جزائري والحلم باللغة العربية».



ترقبوا العدد الأول من :

مجلة الدراسات الجزائرية

التي ستصدر عن دائرة الطبع لمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران .

أنجز طبعه على مطابع

ديوان المطبوعات الجامعية

المطبعة الجهوية بوهران

من كتّاب العدد القادم ..



سيكون خاصا بالرواية الجديدة